

# Margens

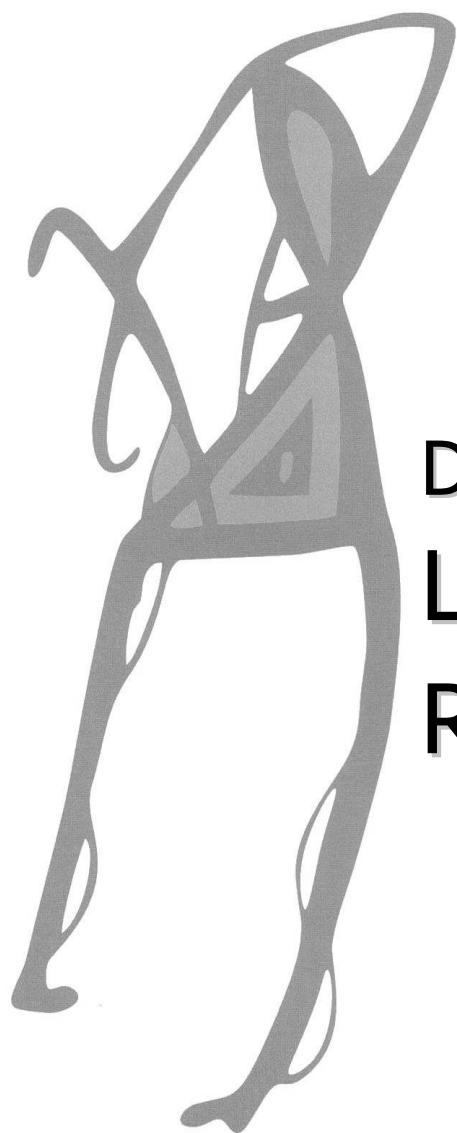
Versão Digital - ISSN:1982-5374

Vol. 11 N. 13 Dez/2015

Revista Interdisciplinar da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação Campus

Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins

Universidade Federal do Pará



## Dossiê Literatura e Resistência

Editores do Dossiê

*Augusto Sarmiento-Pantoja*

*Élcio Loureiro Cornelsen*



**Margens**  
**Revista Interdisciplinar da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus**  
**Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/Universidade Federal do Pará**

---

**Revista Margens 13 – Vol. 11 – Dez 2015**

---

Carlos Edilson de Almeida Maneschy	<i>Reitor da Universidade Federal do Pará</i>
Eliomar Azevedo do Carmo	<i>Coordenador do Campus de Abaetetuba</i>
Marcos Alan Leite dos Reis	<i>Coordenador da DPPG</i>
Vivian da Silva Lobato (UFPA)	<i>Editora Chefe</i>
Augusto Sarmento-Pantoja (UFPA)	<i>Editor Interno do Dossiê 13</i>
Élcio Loureiro Cornelsen (UFMG)	<i>Editor Externo do Dossiê 13</i>

---

<b>Equipe Editorial</b>	<b>Faculdade</b>
-------------------------	------------------

---

Benilton Cruz	<i>Faculdade de Ciências da Linguagem</i>
Dedival Brandão da Silva	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Jadson F. Garcia Gonçalves	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Joyce Otânia Seixas Ribeiro	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>
Vivian da Silva Lobato	<i>Faculdade de Educação e Ciências Sociais</i>

---

<b>Conselho Científico</b>	<b>Área/Instituição</b>
----------------------------	-------------------------

---

Alex B. Fiúza de Mello	<i>Ciências Sociais/UFPA</i>
Antônio Otaviano V. Junior	<i>História/UFPA</i>
Bruno Pucci	<i>Educação/UNIMEP/Piracicaba</i>
Cristina Donza Cancela	<i>Antropologia/UFPA</i>
Divino J. da Silva	<i>Educação/UNESP/Presidente Prudente</i>
Eduardo Pellejero	<i>Filosofia/UFRN</i>
Eurípedes Funes	<i>História/UFC</i>
Flávio Bezerra Barros	<i>Biologia/UFPA</i>
Germana Maria Araújo Sales	<i>Letras/UFPA</i>
Gilmar P. da Silva	<i>Educação/UFPA</i>
Olgaíses Cabral Maués	<i>Educação/UFPA</i>
Olga Von Simson	<i>Ciências Sociais/ÚNICAMP</i>
Jaime Ginzburg	<i>Letras/USP</i>
Jorge Larrosa	<i>Universidad de Barcelona/Espanha</i>
Josenilda Maria Maués da Silva	<i>Educação/UFPA</i>
Kênia Rios	<i>História/UFC</i>
Ligia T. L. Simonian	<i>Antropologia/NAEA</i>
Mardônio Silva Guedes	<i>História/Arq. Pub. Ceará</i>
Márcio Danelon	<i>Filosofia/PUC/Campinas</i>
Mário José Henchen	<i>Educação/UFPA</i>
Maria dos Remédios de Brito	<i>Educação/UFPA</i>
Nilza Brito Ribeiro	<i>Letras/UNIFESSPA</i>
Pablo Esteban Rodriguez	<i>Universidad de Buenos Aires/Argentina</i>
Raimundo Nonato de O. Falabelo	<i>Educação/UFPA</i>
Rafael Chambonleyron	<i>História/UFPA</i>
Sandra Mara Corazza	<i>Educação/UFRGS</i>
Sinésio F. Bueno	<i>Educação/UNESP/Marília</i>
Sílvio Gallo	<i>Educação/UNESP/Campinas</i>
Tânia Sarmento-Pantoja	<i>Letras/UFPA</i>
Walter Omar Kohan	<i>Educação/UERJ</i>

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
Biblioteca Central/UFPA, Abaetetuba, PA

---

Margens – Revista Interdisciplinar da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação (DPPG) -  
Campus Universitário de Abaetetuba/Baixo Tocantins/UFPA – N. 13 – Dez/2015 –  
Abaetetuba /PA: UFPA, 2015.

Semestral

Organizadores: Augusto Sarmiento-Pantoja & Élcio Loureiro Cornelsen

Publicações em edições temáticas; N. 13: Literatura e Resistência

ISSN: 1982-5374

Periódicos brasileiros. I . Universidade Federal do Pará (Campus Universitário de  
Abaetetuba/Baixo Tocantins)

---

CDD:21 ed. 056.9

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	07
<b>DOSSIÊ LITERATURA E RESISTÊNCIA</b>	
Resistências	
<i>Federico Lorens – Universidad de Buenos Aires (UBA)</i> <i>Carlos Henrique Lopes de Almeida – Tradutor</i> .....	11
Identidade e alteridade no cinema dos Bálcãs em torno da guerra na ex-Iugoslávia <i>Élcio Loureiro Cornelsen – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)</i> .....	15
Violência, censura e loucura: <i>A Semente</i> de Gianfrancesco Guarnieri <i>Augusto Sarmiento-Pantoja – Universidade Federal do Pará (UFPA)</i> .....	29
Deste palácio que em breve se transformará em ruínas: o Brasil ditatorial na Brasília de Nicolas Behr <i>Wilbert Salgueiro – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)</i> <i>Leandra Postay - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)</i> .....	43
Palavra e silêncio: o testemunho ficcional em <i>A costa dos murmúrios</i> <i>Nicia Petreceli Zucolo - Universidade Federal do Amazonas (UFAM)</i> <i>Allison Leão - Universidade Estadual do Amazonas (UEA)</i> .....	60
O teor testemunhal no conto <i>Helga</i> , de Lygia Fagundes Telles: um estudo de memória e identidade <i>Tânia Sarmiento-Pantoja – Universidade Federal do Pará (UFPA)</i> <i>Kamila Rodrigues Lima – Universidade Federal do Pará (UFPA)</i> .....	76
Cena de narração e a cena em testemunho <i>Abílio Pacheco - – Universidade Federal do Pará (UFPA)</i> .....	86
Corpos para não esquecer: o testemunho e a cena da tortura <i>Elilson Figueiredo – Universidade do Estado do Pará (UEPA)</i> .....	102
Cinema e resistência: a ditadura militar brasileira em <i>Zuzu Angel</i> , de Sergio Rezende <i>Lizandro Carlos Calegari – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)</i> .....	113
O negro nos primórdios do cinema brasileiro: uma abordagem entre a literatura e a imprensa <i>Lucinéia Alves dos Santos – Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)</i> .....	128
Literatura e guerra: representações da imigração japonesa em narrativa contemporânea <i>Veridiana Valente Pinheiro – Escola Superior Madre Celeste (ESMAC)</i> .....	142
Literatura e história: entrelaces da resistência nas obras <i>Órfãos do Eldorado</i> de Milton Hatoum e <i>Ilha da Ira</i> de João de Jesus Paes Loureiro <i>Lourdes Ferreira – Universidade da Amazônia (UNAMA)</i> .....	153

## ARTIGOS

Limites e percepções para a formação do pedagogo hospitalar no Campus Universitário do Marajó- Breves-PA.

*Alexandre Augusto Cals e Souza – Universidade Federal do Pará (UFPA)*

*Rayane Cristine da Silva Pinheiro – Universidade Federal do Pará (UFPA) ..... 169*

Educação e sociedade: perspectivas de estudo do papel das políticas públicas educacionais na Amazônia em cidades com características agrárias

*Afonso Welliton de Sousa Nascimento – Universidade Federal do Pará (UFPA)*

*Edinéa Bandeira Ribeiro – Secretaria Estadual de Educação do Pará (SEDUC) .. 181*

Metaficção historiográfica em *Jangada de Pedra*

*Amanda Malato Santos – Universidade Federal do Pará (UFPA)*

*Francisco das Chagas Ribeiro Júnior – Universidade Federal do Pará (UFPA)*

*Sheila Lopes Maués Autiello – Faculdade Ipiranga ..... 194*

A teoria sistêmico-funcional: uma contribuição para o trabalho com o Texto

*Rosângela do S. Nogueira de Sousa – Universidade Federal do Pará (UFPA)..... 208*

## INICIAÇÃO CIENTÍFICA

Aspectos resistentes e *performáticos* nas tragédias Medeia, Electra e as Troianas de Eurípedes

*Rosane Castro Pinto – Universidade Federal do Pará (UFPA)*

*Augusto Sarmento-Pantoja – Universidade Federal do Pará (UFPA) ..... 220*

## APRESENTAÇÃO

O presente dossiê *Literatura e Resistência* é o resultado de anos de pesquisa na matéria dos estudos da resistência, iniciado em 2005, com a professora Tânia Sarmiento-Pantoja, quando iniciou o grupo de pesquisa Estudos de Narrativas de Resistência (Narrares), que naquele momento ainda era chamado de Estudos de Literatura Contemporânea de Língua Portuguesa. Nesses 15 anos, o grupo se fortaleceu e deixou sua nucleação no Campus de Abaetetuba.

Os estudos de Resistência se fortaleceram ao longo desses anos com práticas de pesquisa bastante produtivas, entre eles os eventos acadêmicos, que vem se fortalecendo e promovendo diversos produtos, como livros, dossiês em revistas científicas, projetos de pesquisa, projetos de intervenção metodológica e projetos de extensão, que são direcionados ao desenvolvimento e a divulgação das pesquisas contemporâneas em narrativas de resistência.

Após ter publicados os livros *Memória e Resistência* (2012), *Literatura e Cinema de Resistência* (2013), *Arte como provocação à Memória* (2013) e *Estudos de Literatura e Resistência* (2014), assim como os E-books *Literatura e Resistência: múltiplos olhares* e *Literatura e Resistência: olhares e perspectiva*, partimos para organização de dossiês em revistas científicas, foram elas *Literatura e Autoritarismo: dossiê Literatura e Cinema* (2013), *Revista Olho D'água: dossiê Literatura, Cinema e Ditadura* (2014), *Revista Guavira Letras: dossiê Literatura e cinema de resistência: os 50 anos do golpe Civil-militar de 1964* (2015).

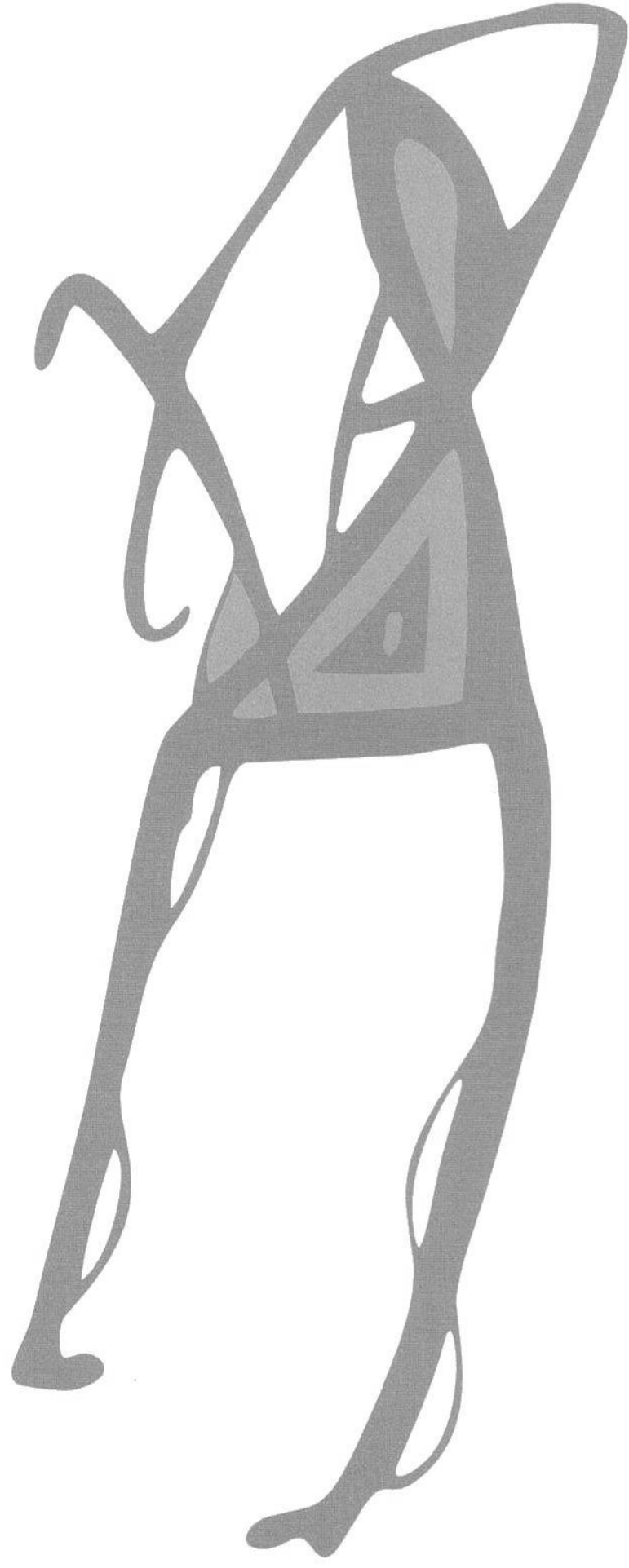
Agora publicamos no Campus de Abaetetuba a *Revista Interdisciplinar Margens: dossiê Literatura e Resistência* (2015), que volta ao lugar de origem dos pesquisadores e presenteia os leitores com um conjunto expressivo de textos oriundos das pesquisas desenvolvidas ao longo do ano de 2014/2015 e que foram apresentados nos eventos acadêmicos organizados nos anos de 2014 e 2015, o IV Seminário Nacional Literatura e Cinema de Resistência, realizado em Belém e a III Jornada Nacional de Estudos de Literatura e Resistência, realizado em Abaetetuba.

Agradecemos de antemão à coordenação do Campus Universitário de Abaetetuba pelo apoio e ao financiamento das agências de fomento CAPES, CNPQ, FAPESPA e PROPESP/FADESP, pelo financiamento dos eventos realizados. Agradecemos também a colaboração dos pesquisadores que submeteram seus trabalhos à apreciação do conselho científico da Revista Margens, que vem passando por um conjunto de adequações para se tornar a médio prazo uma revista científica com padrões internacionais. Obrigado por acreditarem em nosso trabalho.

Abaetetuba, dezembro de 2015  
Prof. Augusto Sarmiento-Pantoja  
Editor do Dossiê N° 13







---

## **DOSSIÊ LITERATURA E RESISTÊNCIA**



Federico Lorenz  
Universidad de Buenos Aires  
federicoglrenz@gmail.com

Tradução: Carlos Henrique Lopes de Almeida  
Universidade Federal do Pará - UFPA  
carlosha@ufpa.br

**Resumo:** *Resumo O presente artigo tem como principal objetivo problematizar o conceito de resistência a partir de perspectivas ligadas à história, considerando exemplos que refletem a relação do termo com contextos militares e bélicos, mais particularmente no cenário argentino de 1950. Nessa mesma direção, o autor elabora analogias que aproximam as relações entre os vencedores e os derrotados, ambos como formas de resistência. Os pressupostos reflexivos ainda contemplam a ideia de resistência como representação de um coletivo e projeção de futuro.*

**Palavras-chave:** *Resistência. O Eternauta. Ditadura Argentina*

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo problematiza el concepto de resistencia a partir de las perspectivas relacionadas a la historia, teniendo en cuenta ejemplo que reflejen la relación de la idea con contextos militares e bélicos, mas específicamente en el escenario de 1950. De igual forma, el autor elabora analogías que acercan las relaciones entre los vencedores y los derrotados, ambos como formas de resistencia. Los presupuestos reflexivos contemplan aún la idea de resistencia como representación de un colectivo y proyección de futuro.

**Palabras-clave:** Resitencia. El Eternauta. Dictadura Argentina

---

\*Publicado originariamente em espanhol em: SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et. al.) . **Memória e Resistência:** percursos, histórias e identidades. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2012.

\*

“Resistir”, desde a etimologia, remete às virtudes militares. Uma de suas acepções é “manter-se firme”. Desse modo, por exemplo, os hoplitas<sup>1</sup> espartanos concebiam o valor: a coragem não estava nas ações individuais, mas sim em permanecer na formação da falange, na linha que unia o destino de um cidadão ao de seus companheiros. O soldado Aristodemo<sup>2</sup>, sobrevivente das Termópilas (480 A. C.), viveu vergonhosamente até que entregou a sua vida valentemente numa batalha no ano seguinte, em Platea. Assim foi perdoado, porém não recebeu prêmio pelos seus rigorosos concidadãos: na busca da morte gloriosa, havia abandonado a formação dos *Homoioi*, os iguais. (Lendon, 2011, p. 76 e SS).

Muitos séculos depois, o escritor Héctor Germán Oesterheld, desaparecido durante a ditadura militar argentina (1976-1983) propunha uma ideia similar. Em um prólogo escrito para sua história em quadrinhos *O Eternauta*, explicava que não existe o herói individual. No seu relato, sob os flocos da nevada mortal que arrasava a vida em Buenos Aires, a resistência aos invasores extraterrestres tomou forma a partir da extensão em pequenos círculos concêntricos, surgidos de núcleos de parentesco ou afetivos: uma casa na qual se reuniam amigos para jogar truco.

A forma de resistência com a qual nos identificamos, então, remete à luta e ao esforço coletivo. Imagina um fio profundo construído no decorrer dos séculos e em diversos continentes, e se pergunta pelas formas de resistência reconhecendo a sua antiguidade, mas lutando contra as essencializações que muitas vezes são paralizantes.

Posições e bastiões defendidos até a última gota do sangue, a vida entregue em nome dos que fogem; as relações com lutas emancipatórias são praticamente óbvias. No entanto, é importante assinalar que as representações da resistência não se esgotam nos enfrentamentos armados ou na guerra. A pergunta sobre as suas traduções classicistas, por exemplo (sua associação às virtudes próprias do mundo do trabalho, como a força, a paciência, ou o vigor, além de diversas conotações dos setores populares) é bem relevante.

<sup>1</sup> Segundo o dicionário Houaiss hoplita é “na Grécia antiga, soldado da infantaria duramente armado [Um hoplita portava, ger., capacete, escudo, couraça, cnêmides, lança e espada]”

<sup>2</sup> Sobre a ação de Aristodemo e as referidas batalhas temos a descrição de Heródoto em *História*, Livro VII, capítulos: CCXXIX – CCXXXI; Livro IX, capítulo LXX.

Mas não podemos desconsiderar o peso que as imagens bélicas tiveram na construção de certas imagens sobre a resistência e os resistentes, sobretudo nos partidos políticos ou grupos de tradição revolucionária.

A épica da resistência se constrói, também, na noção de um enfrentamento do forte contra o fraco, e da justiça contra a injustiça. Os *maquis* contra os ocupantes alemães, os guerrilheiros na antiga União Soviética, na Itália, Augusto Sandino na selva centroamericana. Esta ideia abreva e ganha força, então, com imagens sobre o bem e o mal, do justo e do injusto. O pequeno e derrotado é por antonomásia, alguém com a justiça do seu lado, por oposição, o vencedor e o poderoso estão conotados de características malignas.

Vejamos um exemplo. Na década de 1950, após a derrocada de Juan Perón, em 1955, nas paredes de um bairro popular de trabalhadores, apareceu um grafite desafiante: “Os *ianques*, os Russos e as potências Reconhecem à Libertadora. Villa Manuelita Não”.

É difícil não se emocionar na frente de uma simples escrita: “Não importa que os Estados Unidos, a União Soviética e outros países reconheçam o governo dos golpistas de 1955” (“A libertadora”) dizem as pinceladas de cola e carvão. Os moradores de *Villa Manuelita* sentem outra coisa. Os vizinhos do bairro, alguns deles seguramente resistentes, expressavam que havia um coletivo que, ainda sob condições de força e proscrição, desconhecia e enfrentava a autoridade da ditadura sem que importasse o apoio dos poderosos que esta exibia. Expressava, na verdade, uma adesão (por mais nebulosa que possa se imaginar) a uma concepção do mundo (cultural, político, social, econômico) em comparação com outros, traduzida em projetos antagônicos.

Se são vitoriosos, as resistências aparecem nos relatos nacionalistas fundacionais, constituindo o que pretende construir uma identidade (a luta contra as ocupações, pela independência, as mais recentes lutas de libertação nacional). Mas outras vezes, a resistência culmina na derrota, e sem dúvida esse é um componente central nas formas imaginadas por nós hoje como conceito, objeto e problema. De alguma forma, a resistência derrotada constitui ao vencido em vencedor moral: os republicanos espanhóis são talvez exemplos paradigmáticos.

Muitos dos militares argentinos que participaram da repressão ilegal se consideram vencedores na guerra, mas derrotados na batalha ideológica. É interessante pensar no paradoxo que o cinismo desses assassinos projeta. No início do terceiro milênio, podemos ver que poderes de diferentes signo e identidade, mas no geral reacionários e regressivos, venceram lutas nas quais a resistência (deles e de quem enfrentou eles) foi colocada à prova. Poderes para os que pessoas, como as recentemente, condenadas na Argentina por delitos contra a humanidade, serviram como disciplinadores eficientes.

Assim, embora as resistências não possam ser analisadas separadas, do auge das memórias, deveríamos fazer justiça a elas, assim como pensá-las, da mesma forma como tentamos destacar no início destas linhas, enquadradas por tradições e marcos conceituais mais antigos. Porém como as memórias foram associadas desde meados do século XX, precipuamente, à experiência das vítimas, e dita resistência à vontade da memória e justiça, é lícito nos perguntarmos até que ponto essa matriz histórica – cultural teve o conceito. Mantendo, talvez, seu caráter identitário, sua imagem de força, de reservatório e refúgio, no entanto polindo sua força prospectiva e revolucionária.

Nesse caminho, o referido debilitamento da força ocorreu pelo fato de que o século XX contextualizou as maiores derrotas dos movimentos emancipatórios. O conservadorismo venceu, mas paralelamente a essa vitória se expandiu um campo de condenação formal aos mecanismos pelos quais venceu, que por extensão estigmatiza os projetos que foram confrontados por eles. Para Alain Badiou, esta é uma época de “inflação moral”. Se condena

El furor tanto revolucionario como totalitario, mientras que pasa a segundo plano el triunfo Del capitalismo y del mercado mundial (...) Por fin, al enterrar las patologías de la voluntad desatada, la correlación bienaventurada del Mercado sin restricciones y de la Democracia sin orillas habría instaurado el sentido del siglo como pacificación o sabiduría de la mediocridad. (BADIOU, 2005, p. 14)

Se, como destacamos, a representação da resistência constrói o lado dos justos como frágil e pequeno, como transformá-lo, politicamente, em forte e hegemônico?

Não estamos propondo recuperar de forma acrítica os projetos derrotados, mas para manter o potencial revulsivo ao qual sua evocação e historicização nos leva. Retirá-los

do espaço inflacionário, denunciado por Badiou, e torná-los históricos. Nessa direção, a noção de resistência dos seus caminhos, histórias e identidades, deve ser repensada, não através de uma linearidade automatizada, mas por meio de uma teleologia (tão cara às forças que terminaram derrotadas por adaptar aos seus projetos a realidade) pelo menos o abandono da circularidade, esse labirinto sem saída, às vezes tão embriagador a partir de uma perspectiva estética, imposto de algum modo pelo atual clima de ideias.

Por uma casualidade, como uma marca geracional (o autor deste texto foi escolarizado na segunda metade da década de setenta, ou seja, viveu a sua infância durante a ditadura, adolescência na democracia e juventude na década neoliberal), os desafios que enfrentamos como sociedade, são vistos na resistência dos indignados.

Os grupos que se reúnem nas praças e espaços públicos de diferentes cidades do mundo revelam um ponto (possível) de inflexão. Mas como recuperar o segundo momento da resistência? Em outras palavras, como avançar? Perguntas que somente podem acontecer com a ideia mais básica de um “para onde”. Permanecendo firmes e resistindo, pois é para avançar, seja na forma de um mandato, de uma recordação, ou de um projeto materializado. Pensar as resistências historicamente, então, é ao mesmo tempo, estudar projetos e identidades na história e imaginar os nossos na atualidade.

Então um sinônimo de “resistência” é “futuro”. E assumida esta ideia, torna-se inevitável uma pergunta sobre o nosso lugar como pesquisadores, e que nos obriga a repensar os critérios de legitimação do saber que também foram impostos nos tempos de derrota.

## Referências

BADIOU, Alain. **El siglo**, Buenos Aires, Manantial, 2005.

HERÓDOTO. **História**. Tradução J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Clássicos Jackson, 1950.

HOUAISS. Dicionário Eletrônico Houaiss. Versão monousuário 3.0, São Paulo: Objetiva, 2009.

## IDENTIDADE E ALTERIDADE NO CINEMA DOS BÁLCÃS EM TORNO DA GUERRA NA EX-IUGOSLÁVIA

Elcio Loureiro Cornelsen  
FALE / UFMG  
emcor@uol.com.br

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – CNPq

**Resumo:** Partindo do pressuposto de que toda guerra civil provoca redefinições de caráter identitário entre os grupos beligerantes frente à violência, teceremos considerações sobre a representação fílmica da Guerra na Ex-Iugoslávia, elegendo para isso os filmes *Bela Aldeia*, *Bela Chama* (Srdan Dragojević, 1996), *Terra de Ninguém* (Danis Tanović, 2001), e *A vida é um milagre* (Emir Kusturica, 2004). Enquanto os dois primeiros filmes propõem uma imagem irreconciliável marcada pelo ódio, o último apresenta uma imagem poética de reconciliação através do amor.

**Palavras-chave:** Cinema dos Bálcãs; Guerra na Ex-Iugoslávia; Identidade; Alteridade; Violência.

**Resumé:** En supposant que toutes les guerres civiles provoquent une redéfinition de l'identité entre les groupes belligérants face à la violence, nous présentons des considérations sur la représentation cinématographique à partir de l'analyse des films *Joli village, jolie flamme* (Srdan Dragojević, 1996), *No Man's Land* (Danis Tanović, 2001) et *La Vie est un miracle* (Emir Kusturica, 2004). Alors que les deux premiers films proposent une image marquée par la haine irréconciliable, celle-ci dispose d'une image poétique de la réconciliation par l'amour.

**Mots-clés:** Cinéma des Balkans; la guerre en ex-Yougoslavie; Identité; Alterité; Violence.



## Introdução

Nossa contribuição visa a uma análise da relação entre identidade e alteridade no modo de representação da guerra na ex-Iugoslávia através do cinema dos Bálcãs, especificamente nos filmes *Bela Aldeia, Bela Chama* (Srđan Dragojević, 1996), *Terra de Ninguém* (Danis Tanović, 2001), e *A vida é um milagre* (Emir Kusturica, 2004). O esfacelamento geopolítico do país gerou modos de tratamento da memória de um passado anterior à guerra, por assim dizer, “apaziguado”, para o momento de extrema violência, quando identidade e alteridade são redefinidas pelo conflito.

Além dos filmes escolhidos para análise, a produção cinematográfica balcânica sobre a formação e o esfacelamento da Iugoslávia é muito ampla, contando com outros filmes de destaque, como *Círculo perfeito* (Ademir Kenovic, 1997), *Outsider* (Andrej Kosac, 1997), *Meu país* (Miloš Radovic, 1997), *Antes da Chuva* (Milcho Manchevsky, 1994), vencedor da Palma de Ouro em Cannes, e *Savior, a Última Batalha* (Peter Antonijevic, 1997). Todos eles possuem um ponto em comum: o tema da guerra é indissociável das noções de identidade e alteridade, onde um estado inicial de aparente harmonia é simplesmente esfacelado por um processo de recrudescimento entre os grupos beligerantes, que querem construir tanto uma imagem positiva de si quanto uma imagem negativa do outro.

Cabe lembrar que a República Federal Socialista foi proclamada pelo primeiro-ministro Josip Broz Tito (1892-1980) em 1945, líder da resistência iugoslava contra a ocupação nazista, aliás, o maior grupo de resistência europeu em armas. Figura carismática, Tito conseguiu reunir pequenas repúblicas historicamente inimigas entre si – Bósnia-Herzegovina, Croácia, Macedônia, Montenegro, Sérvia e Eslovênia, além das províncias do Kosovo e da Vojvodina (CALIC, 1996, p. 5). Porém, com a morte do ditador em 1980, iniciou-se o processo de esfacelamento da república socialista como parte das transformações ocorridas no Leste europeu. Como aponta Andréa França, “até os anos 80 (morte de Tito), as diferenças étnicas, culturais e religiosas pareciam estar sob controle” (FRANÇA, 2000, p. 14).

### ***Bela Aldeia, Bela Chama (1996) e as atrocidades***

O filme *Bela Aldeia, Bela Chama* (título original: *Lepa sera lepo gore*; 1996), do cineasta sérvio Srdan Dragojević, que escreveu o roteiro juntamente com Vanja Bulic e Nikola Pejaković, numa produção servo-croata, apresenta a brutalidade da guerra na Iugoslávia. Vencedor da 20ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no ano de 1999, o filme retrata a cisão do país a partir da relação entre o sérvio ortodoxo Milan (Dragan Bjelogrić) e o bósnio muçulmano Halil (Nikola Pejaković, ator e co-roteirista do filme). Trata-se de um filme muito polêmico, pois, inicialmente, foi financiado pelo líder sérvio Radovan Karadzic, que suspendeu o apoio após perceberem tom crítico e irônico do enredo diante da guerra da Bósnia. Luiz Nazario considera o filme uma “propaganda de ‘limpeza étnica’” a serviço de Karadzic, responsabilizado pelo genocídio cometido contra populações na Bósnia em 1995, como o ocorrido em Srebreniza: “Dragojevic justifica a diversão de seus compatriotas queimando aldeias, saqueando e assassinando civis muçulmanos ao adotar a ótica dos agressores que se imaginam as grandes vítimas da guerra” (NAZARIO, 1996, p. 1).

O filme se inicia com um noticiário informando sobre a inauguração do túnel da “União e Fraternidade” socialista no dia 17 de junho de 1971, localizado na Bósnia, que deveria ligar Belgrado, capital da Sérvia, a Zagreb, capital da Croácia, no intuito de unir simbólica e concretamente as regiões e suas respectivas populações. Ao tentar cortar a fita inaugural, o político acaba cortando o próprio dedo. O sangue jorra, como uma premonição de que aquele lugar, mais tarde, seria palco de atrocidades. Na sequência seguinte, num salto temporal para 1980, na Bósnia, dois garotos, Milan e Halil, observam o túnel inacabado, sem ousar entrar nele, por considerá-lo assombrado, pois acreditavam que ali viveria um ogro. Mais uma vez, ocorre um salto temporal em forma de *flash forward*, e agora Milan se encontra num hospital militar em Belgrado, capital da Sérvia, recuperando-se de graves ferimentos de guerra. Espaço de passagem interrompido, o túnel inacabado prenuncia o futuro trágico e se torna alegoria da cisão tanto da relação dos amigos quanto do próprio país.

No momento seguinte, há um primeiro *flashback*, em que Milan e Halil, já adultos, brincam de basquete um contra o outro, numa pequena aldeia na Bósnia, em 1992, no dia da deflagração da guerra. Mais uma vez, há um salto no tempo em direção ao futuro, e Milan toma parte em ações de soldados sérvios contra sua própria aldeia, saqueando-a e incendiando-a. Em seguida, há mais uma vez um *flashback* para o dia de deflagração da guerra, onde Halil e Milan afixam um letreiro de oficina mecânica na fachada de uma garagem, próxima da casa de Halil e do bar de Sloba, local preferido dos dois, pois os amigos pretendiam montar uma oficina em sociedade. Abruptamente, a trama retorna para o futuro, com Milan metralhando os saqueadores da própria milícia sérvia à qual pertencia. Enfim, a trama do filme se desenrola de forma complexa, num incessante ir e vir, em que várias imagens apresentam a violência da guerra cometida por ambos os grupos, sobretudo contra lugarejos e suas populações, revelando, segundo Andréa França, “as maiores atrocidades, os mais bárbaros crimes de guerra” (FRANÇA, 2000, p. 14). Aliás, é o ponto de vista de Milan que ordena a trama, num fluxo contínuo de recordações.

Por sua vez, nota-se que Milan muda de comportamento em relação à guerra quando fica sabendo através de Sloba que soldados bósnios atacaram a aldeia e mataram sua mãe. Esse parece ser o momento em que Milan é dominado pelo ódio contra os bósnios, ódio esse que o acompanha também no hospital militar em Belgrado, quando se encontra numa enfermaria juntamente com o “professor”, companheiro dele na milícia sérvia, e um soldado bósnio. Milan só tem um objetivo: matar o “turco”, como os bósnios muçulmanos são chamados pelos sérvios no filme.

Entretanto, parte central do filme transcorre no túnel abandonado. De acordo com Andréa França, no filme de Dragojević, o túnel inacabado significa, ao mesmo tempo, o lugar dos fantasmas infantis e das atrocidades dos adultos (FRANÇA, 2000, p. 14). Após ataque cerrado, a unidade da milícia sérvia, da qual Milan faz parte, busca abrigo no túnel. Milan, agora sem o amigo Halil, observa o túnel abandonado antes de entrar nele, repetindo o gesto de sua infância, quando os dois temiam o “ogro” e não ousavam entrar lá. O túnel é sitiado por soldados bósnios, dando início a um longo e violento processo de confinamento, marcado por insultos de ambas as partes, e para vencer a fome e a sede, os soldados sérvios

passam a contar histórias e a discutir sobre diversos assuntos, entre eles, a vida sob o comunismo e os sonhos de juventude não realizados. Já os soldados bósnios, praticamente invisíveis, mantêm o cerco ao túnel e procuram provocar os sérvios através de xingamentos. Pelo *walkie-talkie*, os bósnios anunciam: “Vamos foder suas mães” e “Sérvios filhos da puta!” (DRAGOJEVIĆ, 1996) Uma jornalista norte-americana também se junta ao grupo no túnel, trazida por um soldado sérvio que rompe a barreira e adentra o túnel com um caminhão. Numa outra cena, um soldado sérvio pega um *walkie-talkie* e conta uma piada aos bósnios: “Vocês conhecem aquela da muçulmana loira que acorda debaixo de uma vaca? Ela olha para as tetas da vaca e diz: oi, sérvios!” (DRAGOJEVIĆ, 1996) Noutra cena, os bósnios gritam: “Sérvios! Faremos um prato delicioso de vocês: sérvio defumado com queijo.” (DRAGOJEVIĆ, 1996) Por fim, Milan reconhece a voz de Halil e eles fazem apostas como quando eram amigos. Só que desta vez o que está em jogo são granadas lançadas, e não dinheiro. Após quase todos morrerem, inclusive a jornalista, Milan e o “professor” carregando o “ligeiro”, um soldado ferido, tentam sair do túnel. Halil, postado sobre o túnel, indaga Milan:

Halil: “Você acabou entrando no túnel?”

Milan: “Acabei entrando.”

Halil: “Por que você incendiou nossa oficina?”

Milan: “Porque matou minha mãe.”

Halil: “Eu não matei ninguém.”

Milan: “Nem eu incendiei nossa oficina.”

Halil: “Quem foi então? [pausa] Será que foi o ogro do túnel? Será que foi o ogro, Milan?” (DRAGOJEVIĆ, 1996)

Nesse momento, Halil é atingido pela explosão de uma granada e cai de cima do túnel, aos pés de Milan, morto. Ocorre, então, um *flash forward*, no qual Milan está no hospital militar, junto à cama do soldado bósnio, pronto para matá-lo com um garfo. Porém, sangrando e extenuado por ter se arrastado de seu leito até ali, ele se deixa cair no chão e diz: “Ogro filho da puta!” (DRAGOJEVIĆ, 1996) A isso, segue-se um *traveling* focalizando inúmeros corpos de pessoas mortas, idosos, mulheres, jovens e crianças cobrindo o chão do túnel e, ao final do *traveling*, estão Halil e Milan quando crianças, que

saem correndo para fora do túnel. Um corte abrupto, característico do filme como um todo, marca o início de uma cena em que Halil e Milan estão no bar de Sloba, bebendo, e Halil faz a mesma pergunta que nas cenas iniciais do filme: “Venha cá, fale para mim. Vai ter aquela guerra?” (DRAGOJEVIĆ, 1996) E Milan responde de uma forma diferente do que no início: “Não vai.” (DRAGOJEVIĆ, 1996) Em sequência, há um noticiário informando a inauguração do túnel: “Quem disse que os danos causados pela guerra não se sanam rápido? Não há presente melhor no início do século XXI que o Túnel da Paz construído em tempo recorde e respeitando as normas europeias e mundiais.” (DRAGOJEVIĆ, 1996) Assim como no início do filme, o dedo daquele que vai inaugurar o túnel está sobre a fita. Há, então, um corte em preto e um longo grito em *Off*. Com isso, o filme retoma o início, assumindo um caráter circular.

Significativo para o filme é a transição do estado inicial de amizade entre Milan e Halil, onde questões identitárias simplesmente inexistem, para o estado de beligerância entre sérvios e muçulmanos, num processo em que se busca marcar mutuamente traços negativos de alteridade.

### ***Terra de Ninguém (2001) e o ódio infundado***

No filme *Terra de Ninguém* (título original: *Ničija zemlja*; 2001), uma co-produção bósnia, belga, francesa, britânica e italiana, o cineasta bósnio Danis Tanović conseguiu realizar uma sátira dramática sobre o absurdo do conflito bélico na Bósnia. Cenas de horror e de sofrimento se intercalam com momentos tragicômicos. O filme de Tanović obteve uma receptividade positiva por parte da crítica, que culminou com a outorga do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 2002, o “Golden Globe” e o Prêmio de Melhor Roteiro em Cannes, no mesmo ano.

Danis Tanović, responsável pelo arquivo de filmes do exército bósnio durante a guerra, limita sua fábula praticamente a um único espaço e faz com que predominem, nas cenas, os diálogos entre os beligerantes. Ele conduz a escalção do conflito até as raias do absurdo. Nem mesmo a mídia, os burocratas europeus e a ONU escapam ao humor mordaz

do cineasta. Com seu filme, Tanović desmascara a incapacidade das tropas da ONU e a falta de meta e planejamento das partes envolvidas no conflito, mas alerta: “O objetivo do meu filme não é acusar; ou apontar quem fez coisas erradas. E sim levantar um grito contra qualquer tipo de guerra. É o meu voto contra todo tipo de violência” (TANOVIĆ, 2001: “Notas de Produção”).

A fábula de *Terra de Ninguém*, basicamente, se constitui dos seguintes eventos no decurso de um dia de verão: um grupo de soldados bósnios se perde num denso nevoeiro, à noite, durante a guerra, em 1993. Quando amanhece, os soldados são alvos fáceis para a artilharia sérvia. Todos morrem, menos Ciki (Branko Djuric). Numa explosão de granada, ele é ferido no ombro e lançado para dentro de uma trincheira, aparentemente abandonada, e se vê, de repente, diante do jovem soldado Nino (René Bitorajac) e de um veterano (Mustafa Nadarevic), ambos do exército sérvio, designados para checar a trincheira e instalar minas terrestres. Após ser descoberto, Ciki mata o veterano e mantém Nino, ferido, sob a mira do fuzil. Ambos iniciam uma luta pelo poder na trincheira, uma verdadeira “terra de ninguém” entre as linhas inimigas. Mas as frentes se recrudescem, o que deixa os ânimos de ambos os soldados exaltados, que se odeiam infundadamente, trocam insultos e demonstram intolerância mútua, mesmo numa situação aparentemente sem saída. Este é, sem dúvida, o maior mérito do filme, pois o ódio injustificado não está claro tanto para Ciki quanto para Nino, e na aproximação de ambos o cineasta parece demonstrar que, em outras circunstâncias, poderia surgir não necessariamente uma verdadeira amizade entre eles, mas uma tolerância mutua. É justamente nesses momentos do filme que afloram os diversos olhares para si e para o outro, do mesmo modo como ocorre no filme *Bela Aldeia, Bela Chama*. Nenhum dos dois sabe ao certo qual o sentido da guerra. Eles discutem: para Ciki, “você só sabem guerrear”; e Nino retruca que “nossas cidades queimam como as vossas”:

Ciki: “E pôr minas sob os mortos, pilhar, matar, estuprar, o que é?”

Nino: “De quem está falando?”

Ciki: “De vocês!”

Nino: “Nunca vi nada disso que está dizendo.”

Ciki: “Eu vi. Vi minha cidade ser incendiada.”

Nino: “Eu não estava lá.”

Ciki: “Mas eu estava!”  
 Nino: Também incendiaram as nossas! Quem matou nossa gente!?  
 [...]
   
 Ciki: “O que os levou a destruir este belo país?”  
 Nino: “Nós?”  
 Ciki: “Vocês!”  
 Nino: “Você é louco. Vocês quiseram a separação, nós não!”  
 Ciki: “Porque vocês começaram a guerra.”  
 Nino: “Vocês começaram!”  
 Ciki: “Quê? Quem começou!? Vocês começaram a guerra! Quem começou a guerra?” (apontando o fuzil para Nino)  
 Nino: “Nós.”  
 Ciki: “Vocês começaram.” (TANOVIĆ, 2001)

Todavia, quando eles constatarem que Cera (Filip Sovagovic), amigo de Ciki, que tinha sido tomado por morto, ainda vivia, deitado sobre uma mina terrestre colocada debaixo de seu corpo pelo soldado veterano, ambos tentam chamar a atenção de seus camaradas. Mesmo ferido, Cera quer que Ciki mate Nino, que não sabe como desarmar a mina, ou que lhe dê a arma para matá-lo. Mas Ciki se recusa a executar Nino, dizendo: “Não, nós não somos como eles!” (TANOVIĆ, 2001) Ao tentar cuidar de Cera, Ciki se distrai e Nino pega a arma, mudando, assim, a relação de poder dentro da trincheira:

Nino: “Aliás, quem começou a guerra? Quem começou a guerra?”  
 Ciki: “Nós.”  
 Nino: “Vocês.”  
 Cera: “Tanto faz quem começou! Estamos todos na mesma merda.”  
 (TANOVIĆ, 2001)

A seguir, ao tentar acender um cigarro para Cera, Nino é dominado. Aí, estabelece-se uma relação, por assim dizer, de igualdade, quando Nino, para que Cera o solte, concorda com que ambos mantenham uma arma, mas que não se matem mutuamente. Ciki e Nino decidem sair da trincheira para fazer sinais a seus camaradas, porém, sem os uniformes, o que não permite que ambas as linhas os identifiquem de antemão. Este é mais um aspecto importante, pois mais do que se despirem do “objeto identitário” no campo de batalha – os uniformes – os soldados se igualam no infortúnio da guerra.



Depois disso, esperando que a UNPROFOR (*United Nations Protection Force*) – organização militar da ONU para mediação da paz – fosse acionada para resgatá-los, desenvolve-se um diálogo amistoso entre ambos. Chegam a descobrir que, no passado, conheceram uma garota, Sanja, ex-namorada de Ciki e colega de escola de Nino em Banja Luka.

Entretanto, o inevitável acontece: Os “smurfs”, como eram chamados os Capacetes Azuis da ONU pelos soldados na guerra da Bósnia, chegam, mas nada resolvem no sentido de desarmar a bomba e salvar Cera. Nino quer ir embora com eles, mas Ciki o atinge na perna. Posteriormente, numa distração de Ciki, é Nino que tenta matá-lo a facadas. A UNPROFOR retorna com um perito alemão em desarmar bombas, e Ciki e Nino são, finalmente, retirados da trincheira.

Por fim, Ciki atira em Nino e é metralhado por um soldado da ONU. Ambos não sobrevivem ao conflito, sem haver uma razão para as suas mortes. Odiavam-se simplesmente por não pertencerem ao mesmo lado. A razão sucumbe à emoção, pois se mostra incapaz de possibilitar a superação do conflito. Morre-se pela “pátria”, mas não se sabe por que. E nada pode ser feito por Cera. Para não assumir o fracasso da missão diante das câmeras dos jornalistas, o general da UNPROFOR ordena que um corpo seja embarcado num helicóptero como sendo o de Cera vivo, após ser resgatado. Mas este é abandonado com vida na trincheira, com a mina terrestre ainda ativada sob seu corpo. Como um todo, os acontecimentos trágicos ao final do filme atendem plenamente à intenção de Danis Tanović:

Eu queria que esse filme fosse cheio de diferentes tipos de contrastes e desarmonias. Mas eu queria que a desarmonia e o ódio fossem artificiais, incapazes de trazer qualquer solução.

Li em um lugar que o amor traz harmonia a um conflito sem destruir nenhum lado. O ódio faz o contrário. Se o ódio fosse o princípio regente, não existiria mais oposição no mundo. Mas porque fogo e água existem, o amor deve ser o princípio que rege a tudo. (TANOVIĆ, 2001: “Notas de Produção”)



### ***A vida é um milagre (2004) e o amor***

O filme *A vida é um milagre* (título original: *Život je čudo*; 2004), uma co-produção francesa e sérvia, dirigido pelo cineasta bósnio Emir Kusturica, que escreveu o roteiro juntamente com Ranko Bozic, reflete as experiências de uma família na guerra dos Balcãs, no início dos anos 90, apresentadas a partir da complicada relação de amor de um casal atingido pelo conflito. Num tom inicial de comédia que aos poucos vai se transformando numa amarga tragédia, Kusturica enfatiza o absurdo da guerra e, ao mesmo tempo, assume uma postura decididamente anti-nacionalista. O reconhecimento da qualidade do filme se materializou na outorga de vários prêmios, entre eles o “César” – prêmio de melhor filme da União Europeia em 2005 e o prêmio de melhor filme dos Balcãs no Festival Internacional de Cinema de Sofia, no mesmo ano.

A fábula do filme tem como elemento central uma família que sofrerá os percalços causados pela guerra e o consequente esfacelamento da ex-Iugoslávia. Em 1992, Luka Duric (Slavko Štimac), engenheiro sérvio, fixa-se numa pequena aldeia da Bósnia, distante dos grandes centros, juntamente com sua esposa Jadranka (Vesna Trvalić), uma cantora de ópera fracassada, e com seu filho Miloš (Vuc Kostic). Luka recebera a incumbência de reconstruir uma linha férrea, no intuito de ativar o turismo na região, rica em paisagens exuberantes. O filho Miloš, fanático por futebol, sonha em fazer carreira como jogador de um clube profissional de Belgrado, o Partizan, mas é convocado para o serviço militar. Após a festa de despedida de Miloš, Jadranka foge com um músico húngaro, no sonho de um futuro promissor como cantora. Pouco depois, tem início a guerra da Bósnia. Sem levar em consideração que tal conflito também atingiria os planejamentos de tráfego, Luka prossegue na reconstrução da linha férrea e parece ignorar a guerra, não obstante os bombardeios cada vez mais próximos, até que recebe ordens de manter a linha em funcionamento, por onde passam transportes de armas e contrabando. Nesse ínterim, Miloš é feito prisioneiro pelos bósnios. Por sua vez, a milícia sérvia entrega a Luka a jovem Sabaha (Nataša Šolak), uma refém muçulmana, que deveria ser trocada por seu filho, e que Luka conheceu anteriormente num hospital, onde ela trabalhava como enfermeira, quando

da visita de Jadranka ao médico. Porém, com o passar do tempo, Luka se apaixona por Sabaha e se vê num conflito decisivo: amargar a perda do filho ou da mulher amada. Com o avanço dos bósnios pela região, Luka e Sabaha deixam a aldeia e se juntam à imensa coluna de refugiados, até se abrigarem na antiga casa do pai de Luka, onde encontram o idoso Vujan, um camponês sérvio, uma espécie de sábio. Entretanto, a esposa Jadranka retorna inesperadamente, agride e insulta Sabaha de ter lançado uma “maldição muçulmana” sobre o marido. Por fim, Luka se decide por Sabaha e não quer entregá-la ao capitão sérvio Aleksic, para que ela seja trocada por seu filho ou mesmo por algum outro prisioneiro sérvio, uma vez que o seu nome constava na lista da UNPROFOR. Eles fogem e tentam transpor o rio Dirna, que separa a Bósnia da Sérvia. Sabaha é, então, baleada na perna por um soldado bósnio. Eles retornam a Aleksic, mas Sabaha perde muito sangue pelo caminho. Enquanto é operada num hospital de campanha sérvio, ela e Luka fazem planos de viver na Austrália e de terem filhos. Sabaha sofre uma parada cardíaca, mas é reanimada e conduzida a um posto da UNPROFOR, para ser trocada por Miloš. Separados pelas barreiras dos Capacetes Azuis na ponte em que ocorre a troca de prisioneiros, Sabaha e Luka seguem caminhos distintos; ela é conduzida numa maca para o outro lado da ponte, e ele retorna à aldeia, juntamente com Miloš, Jadranka e Aleksic, e encontra a casa parcialmente destruída. Ao final, Luka tenta o suicídio, deitando-se nos trilhos do trem, próximo a um túnel, mas é salvo por um burrico – uma espécie de leitmotiv do filme, sempre acompanhando a errância de Luka – que empaca diante do trem, fazendo com que o maquinista pare a composição. A última cena retrata Luka e Sabaha montados no burrico, saindo de um túnel e seguindo os trilhos da via férrea.

O filme é um poema dedicado à vida, à beleza da natureza com suas paisagens exuberantes, e ao amor. Ele se afigura como uma mensagem de tolerância e de postura anti-racial, em que questões de identidade e de alteridade são simplesmente suspensas. Há, por assim dizer, uma aceitação mútua das diferenças entre Luka e Sabaha. E mais do que mostrar a guerra através de cenas de combates sangrentos, como acontece no filme *Bela Aldeia*, *Bela Chama*, Kusturica decide mostrar o absurdo da própria guerra através da trajetória de dois amantes com raízes em lados opostos. Ao invés de apresentar a guerra em

seu poder de destruição, o cineasta opta por estabelecer, de maneira paradoxal, uma mescla entre o humor burlesco, com cenas hilariantes e líricas, e a iminente tragédia diante da realidade brutal, demonstrando que “a vida é um milagre”.

### **Considerações Finais: as atrocidades, o ódio e o amor**

Nos três filmes analisados, pode-se constatar que a relação entre identidade e alteridade é parte constitutiva da própria representação da guerra dos Bálcãs. No filme *A vida é um milagre*, o amor surge como elemento que tem o poder de superar as diferenças. Luka e Sabaha se conhecem durante o conflito, assim como Ciki e Nino no filme *Terra de Ninguém*. Todavia, as personagens de Kusturica tentam superar o conflito juntas, enquanto que as personagens de Tanović assumem posições irreconciliáveis e sucumbem à tragédia diante dos olhos – e da negligência – do mundo, representados pela presença das tropas UNPROFOR. Já Milan e Halil, no filme *Bela Aldeia, Bela Chama*, antigos amigos de infância, não se reconhecerão mais como tal, lutando em lados opostos e se envolvendo nas atrocidades da guerra. A diferença entre os filmes de Dragojević e Tanović parece se situar no fato de que, no caso do primeiro, o ódio é um sentimento impossível de ser superado, não havendo qualquer sinal de possível tolerância entre os beligerantes, enquanto *Terra de Ninguém*, não obstante o final trágico, demonstra que o ódio infundado existente entre Ciki e Nino, em outras circunstâncias, poderia dar lugar a uma conciliação.

Caberia ainda um último destaque sobre a questão do espaço, associado aos temas da identidade e da alteridade. Os filmes interpretados apresentam, basicamente, três espaços centrais: o túnel inacabado no filme *Bela Aldeia, Bela Chama*; a trincheira no filme *Terra de Ninguém*; a linha férrea em reforma e os vários túneis em *A vida é um milagre*. Tais espaços são mais do que meras passagens ou barreiras de locomoção entre os homens, pois são também passagens ou barreiras para as diferenças. Enquanto o primeiro é a própria alegoria da impossibilidade de um elo entre dois espaços diferentes, a trincheira simboliza a cisão entre esses dois espaços, e a linha férrea e os túneis parecem ser a própria metáfora do fluxo da vida e da errância do homem. Como “um milagre”, Luka e Sabaha, sem

corresponder ao sentido de continuidade do enredo, seguem seu caminho montados num burrico, em busca de um “happy end”, enquanto Ciki e Nino saem cindidos da trincheira e morrem. Já para os amigos de infância Milan e Halil, não há saída alguma. Cada um a seu modo, os três cineastas tentaram dar a dimensão da guerra dos Bálcãs, desde uma visão relativista – e revisionista, como bem aponta Luiz Nazario – do conflito, onde se enfatiza a intolerância mútua que culmina com atrocidades, passando por uma visão pessimista diante da insensatez da guerra, e chegando a uma visão que, a seu modo, busca não só uma visão conciliatória de um “pan-eslavismo”, mas também otimista em relação à superação das diferenças, mesmo que esta pareça aludir a um antigo e já desgastado slogan: *make love, no war*.

### Referências

CALIC, Marie-Janine. Das Ende Jugoslawiens. *Informationen zur politischen Bildung*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 1996.

FRANÇA, Andréa. Imagens do subterrâneo. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Estudos de Cinema – Socine*, vol. II e III, São Paulo: Annablume, 2000, p. 13-20.

NAZÁRIO, Luiz. As chamas que consomem as belas aldeias não são belas (Notas sobre uma premiada propaganda de limpeza étnica). *O estado da sociedade*, n. 4, ano 11, p. 1-4, 1996.

SOARES, Leonardo Francisco. (Tese). *Leituras da Outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: FALE / UFMG, 2006.

SUNDHAUSSEN, Holm. Der Zerfall Jugoslawiens und dessen Folgen. *Aus Politik und Zeitgeschichte*. n. 32, p. 9-18, 04. Ago. 2008.

### Filmografia

DRAGOJEVIĆ, Srđan. *Bela Aldeia, Bela Chama (Lepa sela lepo gore)*. Sérvia / Croácia, cor, 115 min. 1996.

KUSTURICA, Emir. *A vida é um milagre (Život je čudo)*. França / Sérvia, cor, 156 min., 2004.

TANOVIĆ, Danis. *Terra de ninguém (Ničija zemlja)*. Bósnia / Bélgica / França / Grã-Bretanha / Itália, cor, 93 min., 2001.

## **VIOLÊNCIA, CENSURA E LOUCURA: A SEMENTE DE GIANFRANCESCO GUARNIERI**

Augusto **SARMENTO-PANTOJA**  
FACL/UFPA  
augustos@ufpa.br

**Resumo:** O presente estudo analisa a peça de teatro *A Semente* (1961), do dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri. A peça foi censurada em 26/04/1961 e liberada dois dias depois após uma comissão de intelectuais considerarem que a peça não poderia ser acusada de subversiva, pois ela era “reveladora de um problema, tremendamente humano na sua grandiosidade” (ÚLTIMA HORA, 27/04/1961). Vemos neste texto que o ambiente de violência, embargo e loucura circundam os anos 60, por conta dos antagonismos promovidos pela guerra fria e a luta contra a “subversão”. No espetáculo, Guarnieri consegue colocar o operariado no palco e discutir questões fundamentais sobre a resistência e a necessidade de lutar pelos direitos humanos.

**Palavras-chave:** Violência. Censura. Loucura. *A Semente*.

**Resumé:** Cette étude analyse le jeu *A Semente* (1961), du dramaturge Gianfrancesco Guarnieri. La pièce a été la censure sur 26/04/1961 et libéré deux jours plus tard, après un comité d'intellectuels considèrent que la pièce ne pouvait pas être accusé de subversif parce qu'il était “reveladora de um problema, tremendamente humano na sua grandiosidade” (ÚLTIMA HORA, 27/04/1961). Nous voyons dans ce texte que l'environnement de la violence, de l'embargo et de la folie entourant les années 60, en raison de l'antagonisme promu par la guerre froide et la lutte contre la “subversion”. Dans le spectacle, Guarnieri peut mettre la classe ouvrière sur la scène et de discuter des questions fondamentales sur la force et la nécessité de lutter pour les droits humains.

**Mots-clés:** Violence. Censure. Madness. *A Semente*.

## Violência, Censura e Loucura

O terror não é a mesma coisa que a violência; é antes a forma de governo que nasce quando a violência, após destruir todo o poder, não abdica, mas, ao contrário, permanece mantendo todo o controle. Pode-se observar que a eficácia do terror depende quase que inteiramente do grau de atomização social. Todos os tipos de oposição organizada deverão desaparecer para que seja liberada a força total do terror. (...) O clímax do terror é alcançado quando o estado policial começa a devorar os seus próprios filhos, quando o carrasco de ontem torna-se a vítima de hoje. É este o momento quando o poder desaparece inteiramente. (ARENDETT, 2004, p. 35)

O controle produzido pela violência gera na sociedade um estado de terror que circunda o cotidiano das sociedades humanas na contemporaneidade. Tal situação vem sendo discutida abertamente fundamentada no discurso de construção de uma política de não-violência. Entretanto, o que encontramos nos ditames da história da humanidade são provas constantes de que existe certa dependência das sociedades para com a manutenção da violência. Isso porque as sociedades legitimam tais procedimentos, muitas vezes sem aceitar que tais práticas geram o terror ante sua população.

Neste trabalho nos dispomos a pensar um contraponto entre a existência de uma sociedade da violência e a sociedade violenta constituída por meio de um emaranhado de situações que reprimem e legitimam a violência, justamente pela colaboração desta mesma sociedade que garante condições para o desenvolvimento de práticas de embargo contra todas as formas de resistência, como ocorreu com a peça de teatro *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri.

O Brasil, em 1961, vive como boa parte do planeta os efeitos da guerra fria, responsável por colocar os países no dilema de tomarem partido de um dos lados da moeda, ou você é capitalista ou você é socialista. Nesse sentido, em virtude da disputa por territórios são criados diversos mecanismos de controle social e nos estados “democráticos”, onde não encontramos nem guerras, nem conflitos internos, são constituídos órgãos que possam acompanhar mais de perto as produções culturais

produzidas. Neste contexto funcionam o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e a Divisão de Diversão Pública. Esses dois órgãos foram os responsáveis pela proibição de *A Semente*, por considerar “seu texto, invariavelmente, constitui claro e audacioso incitamento à subversão da ordem pública, objetivando solapar em suas bases a estrutura do regime vigente no país” (DIÁRIO OFICIAL, 26 de abril de 1961).

Carla de Araújo Risso (2013, p. 05), no artigo *Semeando a Discórdia: a imprensa e o processo de censura teatral da peça A Semente de Gianfrancesco Guarnieri*, observa que a censura aplicada contra o espetáculo repercutiu em vários setores da sociedade paulistana, tanto que dois dias depois da publicação da proibição várias manifestações públicas felicitando o veto da peça vieram a público, como uma carta com 62 assinaturas, em nome das famílias do Sumaré, outra da diretora do Ginásio Boni Consilii, um abaixo assinado com 32 assinaturas das professoras do Curso Primário do Colégio Assunção e da Escola Madre Maria Eugênia, entre outras.

Com isso podemos identificar que os anos “democráticos” anteriores à ditadura brasileira não podem ser confundidos com anos de liberdade, pois a violência da censura aplicada contra a sociedade foi bastante eficaz. Hannah Arendt, em *Da Violência*, deixa claro a violência terá sua eficácia medida pela forma como é possível destruir toda e qualquer oposição (*atomização*) e principalmente, todo e qualquer opositor, ao ponto de o vilão sofrer com sua própria vilania.

Essa aceitação da sociedade ao aparato censor do estado revela o quanto a sociedade, de certa maneira, contribui para que a violência se mantenha, pois, alimenta e contribui para que o estado passa manter o aparato repressivo. De certo modo, esta maneira de conceber a violência mostra-nos como a sociedade cria associações biológicas que a justificam. Vejamos o que analisa Hanna Arendt sobre isso:

essa justificativa biológica – da violência – aparentemente tão nova relaciona-se estreitamente aos mais perniciosos elementos de nossas mais antigas tradições do pensamento político. De acordo com o tradicional conceito de poder, equiparado, conforme vimos, à violência, o poder é expansionista por natureza. Tem ele “uma ânsia interior por crescer” e é criativo porque “o instinto que o faz crescer lhe é próprio”<sup>1</sup>. Exatamente da mesma maneira como nos domínios da vida orgânica todas as coisas ou

<sup>1</sup> JOUVENEL, Bertrand de *Du Pouvoir*. pp. 114 e 123, 101 – Ibidem, pp. 187 e 188. Respectivamente.



crecem ou decaem e morrem, também nos domínios das relações humanas o poder pode, como se supõe, manter-se apenas através da sua expansão; de outra maneira, ele se retrairá e morrerá. (2004, p 47)

A violência e o poder têm fundamental relação com as formulações biológicas. Isso leva a permanência da violência e do poder, pois do contrário teríamos sua morte. Contribuindo com essa análise Paulo Sérgio Pinheiro, no artigo *Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias*, considera que há a manutenção da violência mesmo após as violações contra os direitos humanos promovidos pelos regimes de exceção.

Ao mesmo tempo em que foram eliminadas as violações mais fortes contra os direitos humanos cometidos pelos regimes militares, os governos civis recém-eleitos não tiveram êxito em proteger os direitos fundamentais de todos os cidadãos. Como consequência, permanece precário o regime da lei em muitos países latino-americanos. No Brasil, assim como em outros lugares, as vítimas não são mais militantes políticos, muitos deles pessoas educadas da classe média, cuja oposição ao regime militar fez com que fossem assassinados ou brutalmente torturados. Hoje em dia, o principal alvo da arbitrariedade policial, são os mais vulneráveis e indefesos da sociedade brasileira: o pobre, o trabalhador rural e sindicalistas, grupos minoritários, crianças e adolescentes abandonados, muitos vivendo nas ruas. Muita dessa violência é alimentada por uma discriminação enraizada na sociedade contra os pobres e as minorias raciais, que são em sua maioria vítimas de homicídio. A prisão arbitrária e a tortura são práticas policiais muito comuns. (PINHEIRO, 1997, 44)

Walter Benjamin em *Por uma crítica de la violencia*, aponta dois tipos diferentes, mais ao mesmo tempo complementares da violência, a violência histórica e a violência sancionada. Ele procura estabelecer uma distinção entre elas:

Se establece una distinción entre la violencia históricamente reconocida, es decir la violencia sancionada como poder, y la violencia no sancionada. Si los análisis que siguen parten de esta distinción, ello naturalmente no significa que los poderes sean ordenados y valorados de acuerdo con el hecho de que estén sancionados o no. Pues en una crítica de la violencia no se trata de la simple aplicación Del criterio del derecho positivo, sino más bien de juzgar a su vez al derecho positivo. Se trata de ver qué consecuencias tiene, para la esencia de la violencia, el hecho mismo de que sea posible establecer respecto de ella tal criterio o diferencia. O, en otras palabras, qué consecuencias tiene el significado de esa distinción. Puesto que veremos en seguida que esa distinción del derecho positivo tiene sentido, está plenamente fundada en sí y no es sustituible por ninguna otra; pero con ello mismo se arrojará luz sobre esa esfera en la cual puede realizarse dicha distinción. (BENJAMIN, 1995, p. 28)



Entendemos que as formas de violência destacadas por Benjamin, podem ser interessantes para observarmos tanto a indistinção dessas violências, quanto para elencarmos algumas questões fundamentais para o entendimento das teorizações sobre a memória histórica. Em relação a esta memória histórica Walter Benjamin contribui com um debate frutífero para a crítica da violência, isso porque sinaliza a multiplicidade de formas e caracterizações da violência, apontando situações em que os próprios mecanismos de repressão são reconhecidos e legalizados no desenvolvimento da violência, quase sempre por representar a instalação de embargos e censuras contra elementos de uma sociedade biologicamente enferma que precisa ser colocada na linha.

A necessidade de colocar na linha pode ser evidenciada por um discurso de agravo a censura contra a peça *A Semente*, quando encontramos o Frei Clemente Costa Neves, Diretor do Colégio Santo Alberto dos Padres Carmelitas, considerando que ele “escreveu para enaltecer a têmpera e o caráter do Diretor Substituto da Divisão de Diversões Públicas, um homem capaz de se opor ‘à onda de anarquia e de rebelião, que avassala o mundo civilizado” (RISSO, 2013, p. 6). Identificamos este discurso muito próximo aos regimes ditatoriais que justificam a utilização de um poder daimônico, exercido quase sempre pelo ditador, alicerçado por uma permissividade de seus atos, justamente por se encontrar em uma condição de poder sancionado por uma sociedade, que sendo ela aliciada ou convencida, “coopera” e “autoriza” para o desenvolvimento e a manutenção do poder pelas vias da força e da violência, como pontua Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo*, para ela

A persruição de grupos impotentes, ou em processo de perder o poder, pode não constituir um espetáculo agradável, mas no decorrer da mesquizez humana. O que faz com que os homens obedeçam ou tolerem o poder e, por outro lado, odeiem aqueles que dispõem ds riqueza sem o poder é a idéia de que o poder tem uma determinada função e certa utilidade geral. Até mesmo a exploração e a opressão podem levar a sociedade ao trabalho e ao estabelecimento de algum tipo de ordem. Só a riqueza sem o poder ou o distanciamento altivo do poder que, embora poderoso, não exerce atividade política são considerados parasitas e revoltantes, porque nessas condições desaparecem os últimos laços que mantêm ligações entre os homens. A riqueza que não explora deixa de gerar até memso a relação existente entre o explorador e o explorado; o

alheamento sem política indica a falta do menor interesse do opressor pelo oprimido. (ARENDRT, 1998, p. 25)

A necessidade de manter o poder e a violência insufla os regimes da necessidade de produzir diversas formas de embargo contra a sociedade, para que possa aniquilar qualquer forma de resistência. Nestes termos encontramos nas palavras de Hannah Arendt um forte questionamento sobre o estatuto da anistia, pois similarmente ao que ocorre com a relação opressor/oprimido, descrito pela autora, observamos também no teatro de Gianfrancesco Guarnieri em *A Semente* (1961). Arendt destaca um incômodo para com os procedimentos de esquecimento produzidos pelas anistias, isso porque entendemos que o desinteresse pelos dramas vividos pelos oprimidos diante da percepção do terror promovido pelos opressores gera as condições necessárias para que as atrocidades promovidas pelos regimes ditatórias também fiquem no limbo.

Conseguimos aproximar agora violência e censura, e conseguimos caracterizar este último como um procedimento fundamental à propagação da violência, já que garante o controle das massas revoltosas. Dessa maneira, para Benjamin não deveríamos realizar uma distinção entre as formas de violência autorizadas e não autorizadas, seja pelo estado, pela sociedade, pela família, pois necessariamente, o ponto fulcral da crítica da violência não seria determinar se há a permissividade para com o desenvolvimento da violência, mas sim os efeitos de seus usos

Pues en el ejercicio del poder de vida y muerte el derecho se confirma más que en cualquier otro acto jurídico. Pero en este ejercicio, al mismo tiempo, una sensibilidad más desarrollada advierte con máxima claridad algo corrompido en el derecho, al percibir que se halla infinitamente lejos de condiciones en las cuales, en un caso similar, el destino se hubiera manifestado en su majestad. Y el intelecto, si quiere llevar a término la crítica tanto de la violencia que funda el derecho como la de la que lo conserva, debe tratar de reconstruir en la mayor medida tales condiciones. (BENJAMIN, 1995, p.44)

Neste sentido o direito e o homem mantêm as condições sobre o exercício do poder de vida ou de morte, no caso dos regimes de exceção isso fica mais latente, uma vez que o poder exercido contra grupos sociais determinados viola toda e qualquer liberdade de ação ou decisão, promovidos pela opressão “autorizada”, mesmo quando entendamos a

impossibilidade de aceitação do inteligível binômio violência e poder autorizados. Uma vez que a autorização social da violência não a isenta de sua associação ao horror, isso porque

Toda violencia es, como medio, poder que funda o conserva el derecho. Si no aspira a ninguno de estos dos atributos, renuncia por si misma a toda validez. Pero de ello se desprende que toda violencia como medio, incluso en el caso más favorable, se halla sometida a la problematicidad del derecho en general (BENJAMIN, 1995, p. 47).

Por isso, podemos compreender que a violência não poderá decorrer de uma ausência do contrato jurídico, no sentido da existência de uma aceitação da mesma. Por fim fica evidente que a íntima relação entre as formas de aceitação da violência nos aproxima ao conceito de memória histórica, isso porque, toda violência possui uma ambivalência fundamental que aproxima opressores e oprimidos em um “pacto” de aceitação de uma história que reflete a memória coletiva identificada como representacional de uma comunidade.

### Sementes de uma história

Bakhtine aponta com o cronótopo a fusão entre tempo e espaço e o quanto tais elementos da narrativa literária apresentam seu valor expressivo como forma de manifestação da realidade. Neste sentido, recorremos ao artigo de Isabelle Van Peteghem-Rouffineau, *Alice Walker ou l'écriture de La résilience*, para discutir tal posição sobre o cronótopo, associando-o a concepção de um traumatismo original, isso porque tal fusão gera um conflito sobre o reconhecimento de um tempo e um espaço e a identificação deste com a sua memória histórica.

Le chronotope permet la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret : Le Sud renvoie à une époque, à un âge d'or révolu pour les uns, à un âge de plomb pour les autres, et à un lieu que l'on doit fuir mais qui contient la résolution du conflit. Il symbolise le lieu du traumatisme originel. (PETEGHEM-ROUFFINEAU, 2006, p 25)

Sabemos que o termo semente revela uma tradução ligada a *un facto inicial*, que de uma leitura que se pretende germinar e florescer. O enredo da obra *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri, também possui esse liame de florescimento de *nascença*, origem de um sentimento de revolta dos oprimidos para com os opressores, retrata conjunturas

político-sociais que convencem algumas camadas da sociedade a se organizarem para combater e resistir aos sistemas ditatoriais. A peça de teatro recapitula de maneira bem acentuada uma vertente fundamental da resistência política, uma vez que narra a tentativa do operário Agileu mobilizar sua classe em busca de reivindicar melhores condições de trabalho durante a ditadura de Vargas, mesmo que ela seja encenada em tempos de “democracia”, o fato de a peça proporcionar a reflexão sobre a necessidade de mobilização popular e organização da massa trabalhadora foi determinante para arregimentar apoio de vários grupos sociais em relação à censura prévia do espetáculo. O conservadorismo das instituições e a forma como essas moções de apoio foram apresentadas revelam que nos anos 60 estávamos, antes de 64, sob um regime de opressão das liberdades.

Apesar de *A Semente* não demarcar claramente o tempo histórico a ser encenado e, por isso, consideramos que ali há um tempo imemorial distante de uma realidade histórica, mas é responsável por expor como se dá a repressão e o poder produzido sobre os oprimidos.

los refugiados (cuyo número nunca ha dejado de crecer durante nuestro siglo, hasta incluir hoy día a una parte no despreciable de la humanidad) representen, en el ordenamiento de la Nación-Estado moderna, un elemento tan inquietante, es debido sobre todo aquel, al romperse la continuidad entre hombre y ciudadano, entre nacimiento y nacionalidad, ellos ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna (AGANBEN, 1996, p. 45)

A crise da ficção originária da soberania moderna será o elemento de liame entre a obra de Guarnieri e concepção de uma memória histórica, deixando nítida a presença de diversas situações subumanas de vida do proletariado, tais como a alta carga horária de trabalho, a exploração infantil e a depressão. Soma-se a toda essa estrutura, a tentativa de Agileu liderar diversas revoltas dentro da fábrica a fim de se obter melhores condições de vida. Mas esse desejo fracassa diversas vezes, seja pela falta de adesão à causa, seja pelo silenciamento decorrente da repressão política.

Essa inquietação diante de tal realidade se faz presente principalmente no personagem Agileu Carraro, um operário, que acredita que tal situação precisa ser transformada, isto é, não deve ser aceita passivamente pelo povo. Vejamos o diálogo a seguir:

AGILEU – A situação está bem ruim, hein, avó?!  
 VELHA – A gente acostuma.  
 AGILEU – Pois não devia acostumá! (GUARNIERI, 1978, p. 29)

As mobilizações em busca de construir a resistência à exploração dos trabalhadores daquela fábrica ficam evidentes quando e começam a se concretizar a partir do episódio em que Tonico, filho do operário Américo, sofre um acidente na fábrica. No fragmento a seguir fica nítida a proposta de Agileu para que a classe operária se mobilize caso Tonico morra: “AGILEU – Se o garoto morre, a gente levanta a classe operária toda! Isso precisa de uma demonstração monstro!” (GUARNIERI, 1978, p. 38).

Esse processo de questionamento de uma realidade histórica em relação ao que foi imposto é perceptível ainda no final de uma reunião do sindicato, em que são expostas as reivindicações para que a proposta dos patrões em relação à morte do menino não seja apenas para ele, mas possa ser pautada nas necessidades do coletivo. Vejamos a passagem a seguir: “ASSISTENTE – O que ele disse. Pagamento imediato do adicional, indenização filho do Américo, proteção do menor, melhores condições de trabalho... há muitos filhos mortos... mulheres doentes... muitos filhos comendo terra...” (GUARNIERI, 1978, p. 59-60). A posição de Agileu de criação de um comício e protesto em relação ao tratamento recebido aos familiares do garoto Tonico, não é entendido, nem apoiado pelos seus companheiros. Para eles não é hora de protestar contra as péssimas condições de trabalho. Mas Agileu continua firme no seu posicionamento de resistência e assevera:

É preciso! É preciso fazê comício a todo instante. (...). Vivem falando em precipitação, em falta de condições. A reboque de tudo, do próprio medo. Só porque tem um dedo-duro qualquer, porque dois ou três companheiros foram presos, é o pânico? Nada disso, infeliz! A hora é de ação e de ação rápida.

(...)

A hora é de a gente ir pra fábrica. Esclarecer essa gente. Experimentá-los nas lutas. Demonstrar em massa nosso poder! (GUARNIERI, 1978, p. 57)

Entretanto com a morte de Tonico e de Américo (filho e pai) temos a motivação necessária para fortalecer o movimento de resistência dos trabalhadores em busca de justiça, pois “Nós responsabilizaremos a empresa pela morte do Tonico e do Américo! Nosso movimento é de protesto!” (GUARNIERI, 1978, p. 106). O apoio às convicções de

Agileu serão maiores a cada momento, ao ponto de os trabalhadores realizarem uma passeata que potencializará a repressão voraz contra os trabalhadores.

Quando o gerente da fábrica, preocupado com a eminência de greves, tenta colocar os operários contra Agileu afirmando que a greve é ilegal, o operário, respaldado pelos episódios da morte de Tônico e o suicídio de Américo, argumenta fervorosamente contra o gerente “E a morte de Toniquinho, é legal? E a falta de pagamento de adicional é legal? É legal esses menores trabalhando tempo extra? E a morte do Américo? Que acabou de dor e de miséria, por falta de esperança? Do Américo que morreu batendo nas máquinas! É legal?!” (GUARNIERI, 1978, p. 108-109)

Percebendo que seu argumento conseguiu traduzir o que os outros operários sentiam a respeito de toda aquela situação de exploração trabalhista, Agileu começa a liderar a manifestação, após o gerente ter se retirado em baixo de vaias. Como pode ser observado em “Vamos lá, gente, pega as faixas. Vamos receber os outros já de faixa aberta. Os manifestos estão aí, gente atira pro povo, com fé, hein! ...” (GUARNIERI, 1978, p. 110).

Na obra “A Semente” alguns operários descontentes com a realidade trabalhista e social imposta já estavam cientes do perigo da repressão, e por isso pensavam com cautela antes de se mobilizarem. No trecho a seguir é perceptível a alerta dada por Cipriano a Agileu de uma possível repressão da polícia, depois dela já ter prendido a mulher Agileu: “Estou te entendendo, Agileu. Mas eu não posso. E se eles te pegam agora, te amassam de pancada e você fala? Ninguém está livre disso. É melho pra você ficá de fora. Me entende, vai!” (GUARNIERI, 1978, p. 36)

Em outro fragmento da obra fica nítida a manipulação de depoimento que a polícia realiza para tentar reprimir o movimento dos operários, a partir da deturpação da declaração de Rosa Carraro, esposa de Agileu, em que esta afirma não ter conhecimento da participação do marido no Partido, mas acaba assinando papéis em branco e que depois serão aproveitados para embasar a acusação de envolvimento em atividades subversivas:

DELEGADO – Pois muito bem. E a senhora afirma não saber qual o caráter dessas reuniões.

(...)

DELEGADO – Sendo assim, a senhora não poderá negar que reuniões tinham caráter subversivo...

(...)



DELEGADO – (...) nosso datilógrafo está ocupadíssimo. A senhora terá de esperar aqui bastante tempo, talvez até amanhã. Então?

ROSA – Ah! Tô cheia, sabe? Dá aqui! (Assina as folhas em branco.) (GUARNIERI, 1978, p. 50-52)

Eis a seguir o resultado de tal manobra policial, como forma de enfraquecer o movimento, atribuindo a Agileu a imagem de uma pessoa descontrolada e agressiva, como costumeiramente são retratados os militantes da esquerda, no discurso do estado:

JOFRE – (...) Rosa Carraro declarou às autoridades que seu marido é o principal responsável pelos movimentos subversivos que vêm ocorrendo, dentre os quais a greve geral de metalúrgicos, bem como pelos movimentos pró-paz dos bairros do Brás e da Mooca (...) Rosa Carraro declarou ser insuportável o convívio com Agileu. Queixou-se de sofrer maus tratos do marido que, alcoolizado, chegou mesmo a atentar contra a sua vida! (GUARNIERI, 1978, p. 79)

A partir de alguns fragmentos da peça é perceptível a repressão policial logo quando os operários começam a protestar pelas mortes de Américo e Tonico: “Tá tudo cercado! Tão jogando gás! (...) Olha lá, é um carro de choque! (...) Tão atirando pedra! (...) *Ouve-se uma rajada de metralhadora.*” (GUARNIERI, 1978, p. 117-118)

Com o protesto reprimido, o Delegado a fim de desvirtuar a imagem de Agileu como líder, resolve esclarecer para o operário qual o plano traçado para dismantelar o movimento, perceptível a seguir: “Com tipos da sua espécie há dois caminhos: o fuzilamento sumário, infelizmente impraticável; ou vossa autodestruição que, pensando bem, é o que mais me agrada. É o mais inteligente, o mais humano...” (GUARNIERI, 1978, p. 121)

Logo após ser solto, Agileu deixa claro em seu discurso que a finalidade de ele ter sido libertado era para “me fazer passar por traidor... Prenderam mais de trinta companheiros... Jofre e Cipriano também... Na fábrica, estão certos de que fui eu que delatei...” (GUARNIERI, 1978, p. 139). A manipulação dos depoimentos e das informações sobre os militantes e os próprios movimentos de resistência ficam evidentes no texto. Essa é uma estratégia usada não só para desarticular as oposições ela ajuda a construir uma falsa imagem das ações dos militantes. A delação, que não é a premiada, mas contribui para desvirtuar as práticas da resistência e convencer a opinião pública, na construção de uma espécie de memória amnésica às avessas.

Partindo do fato de que a memória amnésica se caracteriza pela repetição do evento traumático devido não ter sido recalcado<sup>2</sup> na psique do traumatizado, a obra “A Semente”, por meio do personagem Américo, pai de Tônico, encontramos a representação de tal seqüela, em decorrência do trauma vivido por ele – a morte de seu filho. Os trechos a seguir dizem respeito ao conjunto de alucinações que o operário manifesta durante um expediente de trabalho na fábrica:

AMÉRICO – As máquinas, pelo amor de Deus. As máquinas, pára! Pára a engrenagem. Olha o braço. Olha o braço dele!

(...)

AMÉRICO – Olha o braço. O bracinho dele!

AMÉRICO – Aguenta, minha esperança, aguenta. Só um pouco. Já pára! Já pára tudo. Não grita filho. Não grita... já parou, tá parando...

(...)

AMÉRICO – Olha lá o que foi. Olha lá, tá sangrando! Vamo tirá ele de lá. Vamo tirá. Ajuda baiano, ajuda!

(...)

AMÉRICO – Não. Eu. Eu vou. Calma, filho. Aguenta um pouco. Que nem homem. Como te ensinei, hein? Como te ensinei!

(...)

AMÉRICO – Eu não consigo chegá lá. Num consigo. Me acode, minha Nossa Senhora, me acode! Eu não consigo chegá lá! (GUARNIERI, 1978, p. 97-98)

Dessa forma, esse reviver alucinatório que se reporta à retomada de fatos inerentes à cena traumática da morte de Tônico - quando seu braço ficou preso nas máquinas, quando Américo pediu que parassem as máquinas e quando este tenta alcançar o menino a fim de tirar seu braço das máquinas – irá caracterizar a memória amnésica em Américo, mas também todo o descaso que o empresariado possui em relação a vida e a saúde dos seus trabalhadores, acidentes de trabalho, que poderiam não existir.

Na peça teatral “A Semente” o não superação das perdas são nítidas, podem ser observadas, por exemplo, a partir da psique de Américo, que não se conforma com a morte do filho, mas quem seria capaz de se conformar. Entretanto, na fábrica gesta um pacto de silenciamento sobre essa atrocidade, inviabilizando que os trabalhadores pudessem exigir melhorias. Isso pode ser perceptível logo após o velório de Tônico, quando Américo vai

<sup>2</sup> Recalque, segundo Maldonado e Cardoso (2009), é a operação pela qual o indivíduo procura repelir ou manter no inconsciente as representações ligadas ao fluxo pulsional excessivo – o trauma –; o que torna impossível a assimilação da vivência traumática como um fato já ocorrido, instalando um presente contínuo.



trabalhar na fábrica e este demonstra a dificuldade de retomar sua rotina sem a presença do filho: “AMÉRICO – Primeiro almoço que faço sem meu filho perto pedindo a sobremesa...” (GUARNIERI, 1978, p. 89), entretanto, todas as atividades da fábrica voltam ao normal.

Outro momento em que é perceptível a não superação da perda por parte de Américo é quando este começa a apresentar alucinações que dão a garantia de que Tônico ainda está vivo: “AMÉRICO – (...) Olha lá o Toniquinho, tá subindo sempre. Sobe que nem louco! Ah, menino, o trabalho que você dá! Toniquinho não sobe mais... Está no andaime!” (GUARNIERI, 1978, p. 99). Mesmo quando cessados esses delírios, e que Américo reconhece que Tônico já não está vivo: “Tônico! Ah!... É mentira, mentira desgraçada! ” (Idem, p. 99), o operário deseja vê-lo novamente, mesmo que seja através de alucinações “Eu quero vê!... de novo!” (Idem, p. 99), evidenciando, dessa forma, a não superação das perdas, principalmente diante do silenciamento constituído por uma “exigência” de esquecimento, como nas políticas de esquecimento desenvolvidas pelo estado brasileiro em relação à ditadura civil-militar, por exemplo, a lei da Anistia.

A obra de Guarnieri mostra como existe certo desalento em relação aos movimentos de resistência, tanto que notamos na narrativa, quatro passagens fundamentais, capazes de esclarecer esse sentimento, temos: Rosa, enganada pela repressão, obrigada a assinar uma confissão em um papel em branco; Américo, derrotado pela impossibilidade de aceitar a morte do filho, gerando um estado de loucura que o leva ao suicídio; João, desolado com a morte de sua esposa grávida em uma passeata; e Agileu que acaba acusado injustamente de traição e delação das ações do partidão.

Esses são os reflexos de um estado autoritário que não para de construir estratégias para manter o cerco contra os movimentos de resistência e demarcar seu território de opressão.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Ramos. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *Da violência*. Tradução: Maria Claudia Drummond. São Paulo: Sabotagem, 2001. Disponível em: [www.4shared.com/get/JlStz770/Hannah\\_Arendt\\_-\\_Sobre\\_la\\_viole.html](http://www.4shared.com/get/JlStz770/Hannah_Arendt_-_Sobre_la_viole.html)

AGANBEM, Giorgio. *Política del exílio*. Traducido por Dante Bernardi. Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. Barcelona, Nº 26–27, 1996

BENJAMIN, Walter. *Por uma crítica de la violencia*. Tradução: Héctor A. Murena, Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1995. Original: Zur Kritik der Gewalt, 1921.

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*, 1978, p. 238

PETEGHEM-ROUFFINEAU, Isabelle Van. *Alice Walker ou l'écriture de la résilience*. Études littéraires, vol. 38, nº 1, 2006, p. 25-36. Capturado em 27/06/2011. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/014819ar>

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias. *Tempo sociedade*. Vol. 9. Nº. 1. São Paulo. May. 1997. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701997000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20701997000100003&script=sci_arttext)

***DESTE PALÁCIO QUE EM BREVE SE TRANSFORMARÁ EM RUÍNAS:  
O BRASIL DITATORIAL NA BRASÍLIA DE NICOLAS BEHR***

Wilbert **SALGUEIRO**  
UFES/CNPq  
wilberthcfs@gmail.com

Leandra **POSTAY**  
UFES/CNPq  
leandra.postay@hotmail.com

**Resumo:** Este trabalho pretende demonstrar, por meio da análise de poemas, a aproximação entre a Brasília traçada pelo poeta Nicolas Behr em seus versos e o Brasil do regime militar. Considerando o conceito de literatura testemunhal, serão discutidas questões relacionadas ao autoritarismo, ao controle ideológico e à importância da literatura na elaboração de uma memória histórica.

**Palavras-chave:** Nicolas Behr. Literatura de testemunho. Poesia marginal. Resistência.

**Abstract:** This paper aims to compare the city of Brasilia, as represented in Nicolas Behr's poetry, with the situation of Brazil during the period of military dictatorship, by the means of analyzing some of Behr's poems. Taking into account the concept of literature as testimony, our discussions will be focused on issues of authoritarianism, ideological control, and the role of literature in the constitution of historical memory.

**Keywords:** Nicolas Behr, Testimonial literature. Poesia marginal. Resistance.

Em dois de outubro de 1956, Juscelino Kubitschek, então presidente do Brasil, dizia:

Deste planalto central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino.<sup>1</sup>

A proclamação aconteceu por ocasião da assinatura do primeiro ato no local que viria a ser Brasília, terceira capital nacional. Sobre tal construção depositava-se grande expectativa, e a meta-síntese do governo JK já era sinônimo de modernidade e avanço. Em 1960, inaugurou-se a cidade planejada. Quatro anos depois, um golpe militar vinha para colocar fim à fé inquebrantável e à confiança sem limites de quem ainda ousasse tê-las.

De cidade do futuro, Brasília transformou-se na musa às avessas do poeta Nicolas Behr, ali fixado desde a adolescência. Em seus versos, encontramos denúncias da frieza, da burocracia, das decepções e das contradições que permeiam o Distrito Federal. Em “Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica”, Gilda Furiati constata que o autor faz o leitor se deparar

com uma poesia voltada para a desconstrução do discurso oficial e mítico que suportou a ideologia de construção de Brasília e impregnou o imaginário da população da cidade. Percebe-se agora que o discurso poético assume o diálogo que o poeta vem travando com os conceitos sobre o planejamento e arquitetura urbana para a cidade e faz uma comparação: a arte de Brasília (é pra inglês/arquiteto ver) enquanto o poema assume uma postura de crítica social. (FURIATI, 2007, p. 56)

De acordo com o ideário estabelecido, Brasília era símbolo do avanço, certeza do futuro: graças a ela, o progresso chegaria à região central do país, diversos homens seriam empregados e novas rodovias seriam construídas. O centro administrativo brasileiro estaria alicerçado na modernidade, seria fruto de uma revolução urbana. A capital planejada constituía uma “batalha pela paz”<sup>2</sup>. A imprensa escrita de diversos países exaltou, em 1960, o empenho pessoal do presidente JK em dar forma à capital mais moderna do mundo. O jornal *Göteborgs Handels*, de Gotemburgo, por exemplo, no dia 21 de abril de 1960 declarava: “a

<sup>1</sup> Tal declaração pode ser lida em uma placa comemorativa em Brasília, próxima à Praça dos Três Poderes.

<sup>2</sup> A expressão, usada pelo presidente Eisenhower, foi citada por JK em *Por que construí Brasília* (2000, p. 467).

intenção primária de Kubitschek com esta cidade é despertar o interior do país com seus abundantes recursos naturais e proporcionar a milhões de brasileiros extremamente necessitados, que representam grande parte do país, um nível de vida decente” (2010, p. 29)<sup>3</sup>. Espectador privilegiado do palco do Estado, Nicolas Behr, por meio de seus versos, se contrapõe a essa Brasília idealizada, falando de uma cidade erguida para usufruto de um pequeno grupo que, como regem os princípios da democracia, devia governar *a favor* do povo. Sendo uma das vozes da poesia marginal, nascida durante o regime militar, paralelamente ao circuito editorial oficial, o poeta produziu uma literatura que conta a respeito do que Brasília de fato representou: o afastamento do poder em relação ao centro populacional, a banalização da corrupção, a severa discrepância entre as superquadras e as cidades-satélite, assim como o caráter cotidiano da censura, da repressão e da violência que marcou o período de governo de exceção.

O escritor desenha um pouco dos anos de chumbo sobre as linhas da capital planejada: focando suas atenções nela, testemunha do Brasil por meio do particular que é Brasília – a um tempo, metonímia e metáfora. Na antologia *O bagaço da laranja*, encontramos o poema abaixo, originalmente publicado em 2004, no livro *Brasília revisitada*:

como Brasília poderia dar certo  
com o Brasil em volta? (BEHR, 2009, p. 69)

Na interrogação desses versos, percebe-se uma grave constatação: há algo de errado no país e seria impossível, mesmo para a cidade calculada, pensada, minuciosamente executada, não se contaminar por tudo que não presta e a envolve. Assim, descobrimos, com esse jogo de correspondências, que Brasília é, antes, Brasil. Como afirmou Evaldo Figueiredo Dória Júnior em “Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr”, no texto do poeta “Brasília é feito uma miniatura do Brasil: a crítica local tem cor nacional” (2011, p. 80).

no meio do pesadelo  
apareceu Brasília

<sup>3</sup> Em 2010, com apoio do governo do Distrito Federal, foi publicado o volume *Do concreto ao papel – O nascimento de Brasília na imprensa mundial*, uma compilação de diversas matérias jornalísticas do mundo todo a respeito da criação de Brasília.

aí o pesadelo acabou  
e começou outro (BEHR, 2009, p. 87)

Brasília nasceu em momento conturbado para o cenário nacional. As tensões entre as diferentes classes sociais tentavam ser atenuadas pelo populismo. O desenvolvimentismo implantado acontecia à custa do abandono das camadas mais necessitadas da população. A inflação, por sua vez, atingiu altos níveis no governo de Juscelino, impulsionada, dentre outros motivos, pelos gastos necessários à construção da capital, pela emissão de papel-moeda para compra de café e pela concessão exacerbada de crédito ao setor privado. Foi durante a presidência de JK que o Fundo Monetário Internacional cortou os empréstimos para o Brasil. A dívida externa, no entanto, já era grande, afinal, a industrialização e a concretização da meta-síntese só puderam acontecer mediante um amplo investimento, o que teve como resultado o déficit orçamentário. Por mais que a indústria crescesse, as rodovias se ampliassem, o setor de energia se fortalecesse e o clima geral fosse de confiança, poucos realmente usufruíam dos benefícios de tal desenvolvimento e a economia, tão dependente do capital internacional, permanecia frágil. A história concorda com os primeiros versos do poema acima, inclusive geograficamente: Brasília foi instalada não apenas durante um sonho mau, mas, de fato, no meio, na região central desse pesadelo que o Brasil representava.

Já com Brasília entregue, Jânio Quadros sucedeu a Juscelino Kubitschek. Após sua renúncia, João Goulart assumiu o poder. Foi nesse período que o país pulou de um pesadelo para outro. O então presidente, atacado por forças oposicionistas desde o início do seu governo, defendia reformas no setor educacional, tributário e agrário. Suas posições políticas fizeram com que fosse acusado de comunista. Erguendo a bandeira da Segurança Nacional, um grupo encabeçado pelos militares, com apoio norte-americano, em 1964, deu o golpe de Estado que instaurou a ditadura no Brasil. Estava inaugurado o novo pesadelo.

O verso “aí o pesadelo acabou” transmite uma temporária sensação de pausa, é transcrição da esperança de que o país experimentasse um momento de paz. Tal crença se instalou em grande parte da população brasileira, que não apenas apoiou a deposição de Jango, como também comemorou a subida da junta militar ao poder. O livro *Brasil: nunca mais* relata:

Praticamente toda a classe média e setores importantes dos trabalhadores rurais e urbanos estavam ganhos pela propaganda anticomunista. Seus principais veículos foram os organismos financiados pelos Estados Unidos, o Partido Social Democrático (PSD), a União Democrática Nacional (UDN) e a Igreja Católica, especialmente sua hierarquia, que se une à agitação contra o governo, amparada pela grande imprensa, e enseja as célebres “marchas da família, com Deus, pela liberdade”. (ARNS, 1985, p. 59)

Portanto, para os que viam o comunismo como uma ameaça, tirá-lo de cena soava como o término de um pesadelo. Acreditava-se que a instalação de um governo de exceção, como o próprio nome revela, seria uma medida temporária, tendo como único objetivo livrar a nação do perigo esquerdista. Assim que o país estivesse seguro, a democracia seria restaurada. O que não se sabia é que duas décadas se passariam até que isso acontecesse. Logo, o poema e a história deixam claro que “(...) o pesadelo acabou / e começou outro”.

Sobre esse período, temos o poema abaixo, publicado originalmente em 1979, no livro *Brasiléia desvairada*:

os três poderes  
são um só:

o deles  
(BEHR, 2007, p. 65)

Desde os primeiros dias após o golpe, os militares tomaram medidas que garantiam sua perpetuação e enfraqueciam qualquer organismo que fosse contra esta. Com uma fagulha de humor, advinda da incoerência contida na ideia de três serem apenas um, Nicolas Behr fala de forma concisa a respeito do fortalecimento do Estado que aconteceu desde então. A independência de cada um dos três poderes é fundamental para que sua integridade seja garantida, pois, assim, cada uma das instâncias cumprirá seu dever de intervir caso uma outra não esteja agindo de acordo com suas obrigações e com o que é lícito.

O primeiro Ato Institucional concedeu aos militares o direito à cassação de mandatos legislativos, à suspensão de direitos políticos por dez anos e à retirada de cargos públicos daqueles que aparentassem ser um risco à segurança. Além disso, o voto para presidente passava a ser indireto e, mais tarde, também a eleição de governadores. O Ato Institucional



número 5, por sua vez, decretava que as práticas, de acordo com ele, criminosas não seriam analisadas pelo Judiciário, mas pelos próprios militares. Deixou de valer, também, o *habeas corpus*, em caso de crime político – o que poderia ser qualquer ocorrência que desagradasse ao poder vigente. Tais intervenções não apenas aumentaram a influência do executivo sobre o legislativo e o judiciário: elas lhe conferiram as funções e a autoridade de ambos. Por isso, Behr afirma que os três poderes são apenas um: o deles.

A utilização da expressão “deles” por parte do poeta para designar os possuidores do poder parte do pressuposto de que o leitor está a par da situação comentada e de que, por meio desse conhecimento, será capaz de preencher as lacunas existentes. Quem são os “eles” nesse “deles”? São todos os beneficiados pelo regime de exceção imposto. Não apenas os militares diretamente envolvidos, mas todos aqueles que lucraram, que de alguma forma tiraram vantagem do autoritarismo, da repressão, da violação da democracia. Isso vai imediatamente contra o que Freud diz a respeito do estabelecimento de um “Direito” capaz de viabilizar a vida em comunidade, ao alegar que é necessário que os indivíduos abram mão de seus impulsos e necessidades particulares em favor de um coletivo:

a exigência cultural seguinte é a da justiça, isto é, a garantia de que a ordem legal que uma vez se colocou não será violada em prol de um indivíduo (...). O resultado final deve ser um direito para o qual todos (...) contribuem com sacrifício de seus instintos e que não permite que ninguém se torne vítima da força bruta. (FREUD, 2011, p. 40)

A vida em sociedade exige não apenas que os indivíduos estejam amparados por uma lei que garanta que o desejo individual não se sobreponha à condição de grupo, mas que essa lei abarque, inclusive, aqueles que estão no poder, para que o governo se constitua, de fato, num organismo que represente o povo e que reja a nação com integridade, não se valendo da máquina administrativa em benefício próprio.

A ditadura militar feriu o recomendado de diversas maneiras: violou os princípios democráticos, ao se munir com as forças do legislativo e do judiciário, implantou uma severa censura e norteou a imprensa oficial, valeu-se da tortura e do extermínio, implantou um sistema de informações que vigiava de perto cada cidadão. De um modo bem brasileiro, em



1977, no livrinho mimeografado *Iogurte com farinha*, Nicolas Behr escreveu: “SQS ou SOS? / eis a questão!” (BEHR, 2007, p.66)

Em tais versos, Nicolas Behr retoma a famosa fórmula deixada por Shakespeare, “to be or not to be: that's the question”, assim como a citação de Oswald de Andrade em seu “Manifesto antropófago”, “tupy, or not tupy that is the question”. A frase de Shakespeare aparece na tragédia de Hamlet e é proclamada pelo personagem principal em momento de profunda reflexão existencial. Em Oswald de Andrade, o “tupy, or not tupy” faz parte da proposta modernista de assimilação do elemento estrangeiro, mesclando-o ao que há de próprio no Brasil para construção de uma arte nacional. Behr, por sua vez, brinca com duas siglas, uma que exige conhecimento de Brasília para ser entendida, SQS (Superquadra Sul), pois faz parte de seu peculiar sistema de endereços, e outra que se consagrou como sinal utilizado em casos de emergência, SOS. No uso popular, o SOS foi associado a diversas frases, como "Save Our Seamen" (“salve nossos marinheiros”) e a interessante “Save Our Souls” (“salve nossas almas”).

Desse modo, o poeta sinaliza que Brasília – arraigada à sua composição hierárquica e burocrática, que pode ser lida na excêntrica denominação de seus espaços geográficos – não sabe se a sua estrutura lhe basta e deve ser preservada ou se pede socorro, justamente por conta de tal condição. Brasília, centro do poder, a um só tempo gritava por socorro, enquanto metáfora do Brasil subjugado, e, se a tomamos como metonímia do Estado, era também a própria provocadora de tais gritos.

A “Brasília Poder” é SQS. A “Brasília Povo Brasileiro” é SOS. Esses gritos de socorro ecoam ainda em outros poemas do escritor, como nos versos seguintes, de 1980:

enterrem meu coração  
na areia do parquinho  
da 415 sul

e deixem meu corpo  
boiando no paranoá (BEHR, 2007, p.74)

Dialogando com o poema “Saudade”, do modernista Mário de Andrade, que pede “Meus pés enterrem na rua Aurora, / No Paissandu deixem meu sexo, / Na Lopes Chaves a cabeça / Esqueçam” (1987, p. 381), mais uma vez Behr faz do espaço físico da cidade palco para expressão de sentimentos que pairavam sobre o país. A violência e a desilusão presentes nos versos acima são consequência da dor provocada em quem assistiu a um Estado de exceção cruel e testemunhou suas tendências repressivas. Quando solicita que enterrem seu coração na 415 sul e que deixem seu corpo boiando no lago Paranoá, o poeta quer que existam vestígios de que sua morte está intrinsecamente ligada a Brasília. No poema não há qualquer expectativa de sobrevivência: aquela cidade, como instituição, ainda que sem escancarar a própria culpa, levará ao desfalecimento, porque cerca e sufoca para vigiar e, mais que isso, não se priva de utilizar quaisquer meios para atingir o seu objetivo maior, que é o fortalecimento e a manutenção do poder, o que teve como um de seus mais severos resultados a utilização da tortura.

Pode-se falar em uma burocratização de tal crime no período da ditadura no Brasil, já que este foi deliberadamente utilizado, com aprovação das mais altas instâncias, para obter informações de grupos opositores e incriminar ativistas de esquerda. Os métodos incluíam afogamentos, lesões físicas, confinamentos – inclusive juntamente a animais nocivos –, exposição a barulhos terríveis, utilização de produtos químicos que levavam a pessoa a falar. Há registros, até mesmo, de tortura em menores, com intuito de intimidar os pais, e em mulheres grávidas, sendo que, graças às atividades em salas de tortura, muitas sofreram aborto. Não são poucos os que, diante de tão rígidas agressões, não sobreviveram.

Tradicionalmente se argumentou (...) que a tortura era um meio de forçar as pessoas a falarem a verdade. A realidade de hoje mostra, porém, que, com os sofisticadíssimos instrumentos de tortura não somente física mas mental também, é possível dobrar o espírito das pessoas e fazê-las admitir tudo quanto for sugerido pelo torturador. A intenção é reduzir as pessoas a máquinas funcionais. (POTTER apud ARNS, 1985, p. 17)

A tortura colocou diversos homens em condição desumana, fez com que muitos confessassem crimes que jamais cometeram e, em contrapartida, transformou tantos outros em assassinos. Renato Franco trata o regime militar brasileiro como integrante de uma onda

de catástrofes que implicaram “políticas de extermínio premeditado de contingentes de opositores, em massacre dos humilhados, em supressão dos direitos civis, (...) em repressão e censura indiscriminada, em imposição de brutal sofrimento” (FRANCO, 2006, p. 352). Esse governo que se justificava pela necessidade de segurança nacional e progresso era a própria contradição do seu discurso, ao lidar com seus governados por meio de artimanhas capazes de matar, retrógradas e condenadas por qualquer defensor dos direitos humanos e do verdadeiro bem-estar da pátria. É com graça que, no poema abaixo, do livrinho *Kruh*, de 1979, Behr se traveste como o brasileiro daqueles anos plúmbeos:

onde você trabalha?  
trabalho no setor  
de diversões sul  
o que você faz lá?

sou palhaço (BEHR, 2007, p.70)

Vemos aqui mais um dos traços de Brasília: sua divisão em setores. A princípio, interrogado sobre o assunto, o poeta parece informar, de fato, o local em que trabalha: o “setor de diversões sul”. Ao complementar tal afirmação, diante da pergunta “o que você faz lá?”, com a resposta “sou palhaço”, no entanto, fica claro que a questão tratada ali não é meramente profissional.

O pertencimento das palavras “diversão” e “palhaço” ao mesmo universo, assim como duas possíveis interpretações da expressão “sou palhaço” – o palhaço de circo ou aquele que se sente “feito de bobo” –, têm como resultado a ambiguidade e, conseqüentemente, um efeito humorístico. Mas o assunto é sério: o poeta ri de si mesmo, fala como cidadão que se sente ludibriado, “tratado como idiota”. A utilização do chiste em meio a um cenário grave foi comentada por Mary Douglas: “algo formal é atacado por algo informal, algo organizado e controlado, por algo vital, enérgico (...)” (DOUGLAS apud DRIESSEN, 2000, p. 255).

O “ser palhaço”, durante o regime militar, estava ao alcance de todo cidadão não ligado ao poder, graças a diversas medidas tomadas pelos militares: instituição do voto indireto, fim do pluripartidarismo, mudança da constituição, proibição de manifestações, destinação imediata a tribunais militares daqueles acusados de crimes políticos, envio ao exílio de quem

fosse encarado como risco à segurança nacional. Aqueles que compunham a oposição percebiam a condição na qual a sociedade era colocada e tentavam revertê-la. Eram, pode-se dizer, “palhaços” inconformados, tentando sair de tal posição. Podemos aproximá-los, ainda, dos bufões ou bobos da corte que são “detentores do ‘privilégio de dizer a verdade ao príncipe quando ninguém ousa fazê-lo” (SILVA, 2008, p. 168). Lemos ainda que

o palhaço surge como figura autônoma, como alguém que reivindica a possibilidade de ocupar um lugar que não seja predeterminado em função de alinhamentos a este ou àquele interesse político ou econômico. A irreverência do palhaço, que se traduz em jocosidade, humor, disponibilidade para sempre brincar seja qual for o tema em questão, mantém-se ao mesmo tempo como insubmissão. (SILVA, 2008, p. 165)

O poeta-palhaço é, portanto, aquele que não se rende e que, brincando, critica. Compreendemos, desse modo, a voz dos poetas marginais como um eco da franqueza dos *clowns*, já que o uso do recurso cômico era frequente em seus versos e muitas vezes trazia em si a denúncia. Os indiferentes ao poder, ou favoráveis a ele, por sua vez, eram igualmente vítimas dos atos abusivos mencionados e, ao não se darem conta das agressões de que eram alvo, faziam-se ainda mais “palhaços”, porque se deixavam convencer pela propaganda nacionalista, pelos discursos conservadores, pela ideologia da imprensa oficial. Estes se transformaram em palhaços porque foram vítimas do perigo de que Freud fala:

o perigo de um estado que podemos denominar “a miséria psicológica da massa”. Tal perigo ameaça sobretudo quando a ligação social é estabelecida principalmente pela identificação dos membros entre si, e as individualidades que podem liderar não adquirem a importância que lhes deveria caber na formação da massa. (FREUD, 2011, p. 62)

Algumas práticas do regime militar consistiam, justamente, em interferir na individualidade para se sustentar. Governar um povo homogêneo, que olha para a mesma direção, que aceita as mesmas regras, que, obediente, não questiona, não se rebela, e que enxerga no diferente um inimigo, facilita a ação do Estado forte. A ausência de confrontos, de conflitos, quando entendida como via para o conforto, atua, na verdade, como instrumento que conduz à resignação. “Trata-se agora de evitar qualquer litígio, em nome do bem-estar definido por uma cultura na qual a adaptação e o sucesso pessoal são os alvos almejados”

(KUPERMANN, 2003, p. 16). Dessa maneira, os únicos que poderiam exigir a mudança aquiescem com o prolongamento da exceção. Para garantir a massificação, o governo fazia de sua voz a voz do Brasil, como lemos no texto abaixo, de 1978:

#### A VOZ DOBRABIL

em Brasília 19 horas noite e dia  
em Brasília 19 horas em 15 minutos  
em Brasília 19 horas sem saber para onde ir  
em Brasília 19 horas nunca passam  
em Brasília 19 horas mudando de estação  
em Brasília 19 horas não é nada  
em Brasília 19 horas de silêncio  
em Brasília 19 horas do segundo tempo  
em Brasília 19 horas desde 1500  
em Brasília 19 horas procurando outras vozes  
em Brasília 19 horas desligando o rádio  
em Brasília 19 horas 19 honras 19 taras  
em Brasília 19 horas com a mulher do ministro  
em Brasília 19 horas nove fora nada a declarar  
em Brasília 19 horas esperando ônibus  
em Brasília 19 horas sem ter pra onde correr  
em Brasília 19 horas de atropelamento no eixo  
em Brasília 19 horas sem escrever um poema  
em Brasília 19 horas embaixo do bloco  
em Brasília 19 horas sem fim (BEHR, 2007, p. 85)

Considerando a inserção de Nicolas Behr no cenário marginal, é certo que o poeta tinha conhecimento da existência do *Jornal Dobrabil*, “um in-fólio em formato de jornal datilografado (...), xerocado e enviado via correio a uma comunidade seleta de destinatários, dentre os quais figuram nomes importantes da ‘*intelligentsia* tupiniquim’” (DUQUE, 2011, p.2), de autoria de Glauco Mattoso, e que é com consciência que se vale do trocadilho para falar de um Brasil que merece, antes de tudo, um tratamento debochado. Mattoso brinca com “Jornal do Brasil”, Behr, por sua vez, se apropria do nome do programa de rádio, “Voz do

Brasil”, criado durante o governo de Getúlio Vargas com intuito de veicular informações políticas oficiais e mantido desde então<sup>4</sup>.

A imprensa brasileira do regime militar é herdeira de diversos métodos daquela época. Daniel Herz fala de um sistema nacional de comunicação que

expressa a conjunção de duas forças que atuavam sobre a radiofusão – e também sobre a imprensa – nesse período. Por um lado, há um aprofundamento do caráter comercial das emissoras, que corresponde a uma maior assimilação da radiofusão pelo sistema produtivo. Por outro lado, há a pressão do Estado, especialmente através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que estabelecia as normas de censura e distribuía as verbas da publicidade oficial, conformando um papel político para a radiofusão, orientado para o fortalecimento do “poder central”. (HERZ, 1987, p.78)

O poema de Nicolas Behr é construído por meio da consideração desse papel político. O locutor abria todo programa com a frase “em Brasília, 19 horas”, trecho que se repete ao início de cada um dos vinte versos que compõem o texto. Tanto no uso de tal anáfora, quanto nas afirmações “em Brasília 19 horas noite e dia / (...) em Brasília 19 horas nunca passam / (...) em Brasília 19 horas desde 1500 / (...) em Brasília 19 horas sem fim”, lemos a denúncia de uma rotina de “política oficial”, afinal, o governo dos militares transformou absolutamente tudo em assunto de segurança nacional. O poema testemunha da realidade massacrante instalada, imiscuída em cada canto do país, que podia ser percebida nas atividades mais banais, por isso, quase que em tom de brincadeira, “(...) em Brasília 19 horas 19 honras 19 taras / em Brasília 19 horas com a mulher do ministro / (...) em Brasília 19 horas esperando o ônibus”. Esse cotidiano cercado e controlado pelo Estado sufocava e dava a sensação de liberdade roubada: “(...) em Brasília 19 horas sem saber pra onde ir / (...) em Brasília 19 horas sem ter pra onde correr”. Tentar viver fora da cobertura das asas do Estado era tarefa arriscada. Quem optava por isso estava constantemente ameaçado pela possibilidade da descoberta e da punição.

A legislação que regulamenta as concessões de rádio e televisão (...) atribuem ao presidente da República um poder absoluto. A outorga de

<sup>4</sup> O nome do programa mudou algumas vezes. Entrou em vigor com o nome de *Programa Nacional*, em 1935, passou para *A hora do Brasil*, em 1939, e, finalmente, para *A voz do Brasil* durante o regime militar.

concessões independe de pareceres técnicos ou qualquer outro tipo de avaliação relevante: é uma decisão pessoal da Presidência. No governo do general Figueiredo esse arbítrio foi levado ao extremo: foram feitas mais de 700 concessões de rádio e televisão. (HERZ, 1987, p. 51)

Diante de tais fatos, percebe-se que a obtenção de direitos para instalação de um veículo de comunicação baseava-se, primordialmente, em trocas de favores. Aquele beneficiado pela presidência jamais transmitiria à massa qualquer informação que fosse um perigo ao Estado. Por isso, a imprensa legalizada falava em uníssono, e essa voz mentia. Assim, entende-se o porquê de “em Brasília 19 horas mudando de estação / (...) em Brasília 19 horas procurando outras vozes / em Brasília 19 horas desligando o rádio”. A mudança de estação e o rádio desligado eram, acima de tudo, o desejo de um governo novo, do fim daquele sistema que se impunha como obstáculo tão grande às necessidades mais humanas e naturais do povo, como a alegria e a liberdade.

Vemos ainda que as “19 horas sem fim” estabeleciam “em Brasília 19 horas de silêncio / (...) em Brasília 19 horas nada a declarar / (...) em Brasília 19 horas sem escrever um poema (...)”. Manifestar-se contra as decisões políticas vindas do alto do Distrito Federal era um crime, assim, além de cercados, os que enxergavam a manipulação do poder e a violência com que se regia a nação se percebiam, também, amordaçados. Além disso, o “nada a declarar”, bordão associado ao nome de Armando Falcão, ministro da justiça no governo Geisel, que se recusava a falar sobre assuntos polêmicos, remete àqueles acusados de algum crime, que preferem não tocar no assunto, com intuito de autopreservação. Aquele era um governo que nada declarava: suas ações eram arbitrárias, as acusações contra ele violentamente combatidas.

Os que tentavam se pronunciar contrariamente ao Estado, mesmo com a severa vigilância e os riscos em torno da rebeldia, atendiam, simplesmente, a um princípio do qual Freud também falou:

Aquilo que numa comunidade humana se faz sentir como impulso à liberdade pode ser revolta contra uma injustiça presente, e assim tornar-se propício a uma maior evolução cultural, permanecendo compatível com a civilização. (FREUD, 2011, p. 41)



Ao longo da história, foram as diversas mobilizações contra a tirania, impulsionadas pelo desejo de liberdade, que colocaram fim ao colonialismo, à escravidão, ao absolutismo e a diversas outras formas de exploração. Desse modo, a modernidade e a civilização, que o homem contemporâneo proclama com orgulho, mais firmemente se constroem conforme mais a população se ergue contra as injustiças e os abusos de poder.

Mas, diante de tantas atrocidades, é natural que, mesmo aqueles que anseiam e trabalham pela mudança, sejam tomados por um olhar desiludido, sendo a incredulidade traço frequente na poesia marginal. Assim, retomamos:

como Brasília poderia dar certo  
com o Brasil em volta?

como Brasília poderia dar certo se,  
para dar certo, deveria ser destruída?  
(BEHR, 2009, p. 69)

Os dois últimos versos apresentam uma hipótese – que é mais afirmação do que proposta – radical: Brasília só daria certo se fosse destruída. Ou seja, enquanto realidade, o capital não teria chance alguma de funcionar. Entendemos, no entanto, Brasília como Brasil. Nesse caso, a descrença é no próprio país. A única esperança de que este não resultasse em completo desastre seria, portanto, sua destruição. Esse é o reflexo de um olhar desacreditado, sem qualquer perspectiva, porque vem de quem viu a nação se transformar em palco de corrupção, autoritarismo e massacre. Propomos, no entanto, a destruição pela reconstrução: no lugar de derrubar as paredes, de preferir o extermínio definitivo, implementar uma reforma baseada justamente no não-esquecimento, na lembrança de uma barbárie que tirou a vida e a fé de tantos, para que, por meio dessa consciência, o erro não se repita e a experiência se transforme em intuição de por que caminho acertar. Márcio Seligmann-Silva afirma que “(...) a memória refreia a arrogância do discurso historiográfico (...). Apenas para a historiografia vale o particípio ‘passado’; para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’” (2006, p.16). O poeta não se esquece do que testemunhou, assim, substitui a fé inquebrantável pela desconfiança e, lançando os olhos sobre a história, proclama:

deste planalto cerratense, desta solidão,  
deste palácio que em breve se



transformará em ruínas, lanço  
meu olhar cansado mais uma  
vez sobre os escombros do meu país  
e antevejo uma alvorada que não  
chega nunca, com uma raiva danada  
e uma desconfiança enorme  
no eterno país do futuro  
(BEHR, 2009, p. 72)

Parodiando Juscelino Kubitschek, o poeta, assim como o presidente, em seus versos fala a partir de uma posição histórica anterior à catástrofe, mas, antecipando a ruína e substituindo o romantismo do discurso original por um realismo duro, já a prevê. Na 9ª tese de seu texto “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin cita o anjo do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, que olha para trás, e diz: “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 2011, p. 226). Benjamin defende, portanto, que a história é fundamentalmente catástrofe. Apropriarmo-nos das reminiscências da história por meio do registro daqueles que a experimentaram enquanto vítimas nos permite tanto questionar as versões oficiais, que são, diversas vezes, a visão dos vencedores, e que apontam majoritariamente para este *continuum* que Benjamin criticou, quanto compreender que o que há de barbárie no passado se estende até o presente e pode culminar em novas injustiças. Desse modo, a “confiança sem limites em um grande destino” cede lugar a “uma desconfiança enorme no eterno país do futuro”, pois o poeta conhece as muitas promessas e propagandas que aclamam o Brasil como portador de um porvir glorioso, no entanto, também tem consciência de que o que de fato constitui a história não é a glória, mas a ruína.

### Referências:

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Belo Horizonte, Itatiaia, 1987. ARNS, Dom Paulo Evaristo (org.). *Brasil: nunca mais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

BEHR, Nicolas. *O bagaço da laranja*. Brasília: edição independente, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CAMUS, Albert. *A peste*. Trad. Valerie. Rio de Janeiro: Record, 2009.

DÓRIA JÚNIOR, Evaldo Figueiredo. Lirismo e testemunho na poesia de Nicolas Behr. SALGUEIRO, Wilberth (org.). *O testemunho na literatura*. Vitória: EDUFES, 2011, p. 73-92.

DRIESSEN, Henk. Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia. BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (org.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 251-276.

DUQUE, Guilherme Horst. "Rasgável, inflamável e até mesmo legível": Glauco Mattoso e o *Jornal Dobrabil*. Texto apresentado no XIII Congresso de Estudos Literários da Ufes, em outubro de 2011.

FRANCO, Renato. Literatura e Catástrofe no Brasil: anos 70. SELIGMANN- SILVA, Márcio (org.). *História memória literatura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006, p. 351-369.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FURIATI, Gilda Maria Queiroz. Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, em 2007.

GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. *Do concreto ao papel: o nascimento de Brasília na imprensa mundial*. Brasília: Santafé Idéias, 2010, p. 29.

HERZ, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Editora tchê!, 1987.

KUBITSCHKE, Juscelino, 1902-1976. *Porque construí Brasília*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. "Disponível em: <http://www2.senado.gov.br/bdsf/item/id/1039>." Acesso em 30/11/2012.

KUPERMAN, Daniel. Apresentação. [A sociedade depressivo-humorística. Humor em tempos de violência. Freud e o humor.] *Ousar rir – humor, criação e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003, p. 13-33.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. *História memória literatura*. Campinas, SP: editora da UNICAMP, 2006, p. 07-44.

SILVA, Cintia Vieira da. Clownfilosofia ou o que pode um palhaço. KAGUSSU, Imaculada; PIMENTA, Olímpio; SÜSSEKIND, Pedro; FREITAS, Romero (Org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 162-172.

## **PALAVRA E SILÊNCIO: O TESTEMUNHO FICCIONAL EM A *COSTA DOS MURMÚRIOS***

Nicia Petreceli **ZUCOLO**  
Universidade Federal do Amazonas (UFAM)  
niciazucolo@ufam.edu.br

Allison **LEÃO**  
Universidade Estadual do Amazonas (UEA)  
allisonleao@yahoo.com.br

**Resumo:** *O romance A costa dos murmúrios, da portuguesa Lídia Jorge, contempla a tríade literatura-história-memória, perspectivada pela ótica da narração feminina articula suas memórias individuais às memórias históricas ao longo de mais de quarenta anos de ditadura portuguesa. O romance nos leva a refletir sobre os sentidos da palavra e do silêncio, por meio do murmúrio, mesmo que nem sempre articulado ou sinfônico, muitas vezes, incômodo, ganhando sentido pelo distanciamento e combinação que valorize cada som, individualmente, fazendo sentido após serem repassados, um a um, reconhecidos por seu timbre e valor, igualmente.*

**Palavras-chave:** *Palavra. Silêncio. Murmúrio. Memória. Ditadura*

**Resumen:** La novela La costa de los murmullos, los portugueses Lidia Jorge, incluye la literatura-historia-memoria tríada, visto desde la perspectiva de la narrativa femenina articula sus memorias individuales a la memoria histórica durante más de cuarenta años de dictadura portuguesa. La novela nos lleva a reflexionar sobre los significados de la palabra y el silencio, a través del murmullo, aunque no siempre articulado o sinfónica, a menudo incómodo, tener sentido de la distancia y la combinación que valora cada sonido individual, dando sentido después de haber sido pasado, uno por uno, reconocidos por su timbre y el valor igual.

**Palabras clave:** Palabra. Silencio. Murmullo. Memoria. Dictadura

Palavras têm peso. Pode não ser um peso concreto, físico; mas metafórico, é certo, tanto que há palavras que passam pelo crivo do interdito. Em geral, buscam-se eufemismos, como se a substituição da palavra interferisse em sua significação.

Palavras como chacina, guerra, ditadura, psicopatia, exploração, racismo, colônia, província são substituídas ou têm seu significado menosprezado, a fim de minimizar-lhes a carga semântica. Porém, para um país cujo sustentáculo econômico tenha sido, durante longo período, a exploração econômica de colônias, trocar-lhes a denominação para províncias em nada altera a exploração que recaiu sobre elas, resultando uma guerra que, pela responsabilidade de alguns, determina chacinas motivadas pelo racismo e irascibilidade ditatorial de um ultramar português, não mais um império.

O ruído decorrente do silêncio, do interdito, acerca dessas palavras pesadas interfere na comunicação, permitindo aos mais atentos perceberem a denúncia em forma de murmúrio, mesmo que nem sempre articulado ou sinfônico, muitas vezes, incômodo, ganhando sentido pelo distanciamento e combinação que valorize cada som, individualmente, fazendo sentido após serem repassados, um a um, reconhecidos por seu timbre e valor, igualmente.

\*\*\*

*A costa dos murmúrios* (2000 [1988]), obra da escritora portuguesa Lídia Jorge, traz duas narrativas: um conto inicial, demarcado por uma epígrafe e a palavra “fim”, intitulado “Os gafanhotos”, seguido por nove capítulos numerados que constituem uma espécie de revisão da primeira parte: um interlocutor presumido (autor do conto) submete – no presente da narrativa – o texto à aprovação de Eva Lopo, jovem protagonista de “Os gafanhotos”.

O conto, narrado em terceira pessoa, concentra-se no casamento de Evita Lopo e o tenente Luís Alex, em Moçambique, durante a folga da tropa portuguesa, antes da ação em Mueda (Norte de Moçambique), estendendo-se pelo final de semana. O relato concede às ações cotidianas – e aos próprios militares de folga – um tom superlativo, elevando as ações (e pessoas) comuns a patamares extraordinários, reproduzindo o tom do discurso

salazarista<sup>1</sup> acerca da ação do exército. Nos nove capítulos subsequentes ao relato, entretanto, Eva Lopo redimensiona os eventos, denunciando atrocidades presenciadas (e conhecidas) durante sua estada em Moçambique, efetuando uma espécie de acerto de contas com seu passado aparentemente recalçado.

No entrelaçamento que se presencia, entre memória e história, história pessoal e história coletiva, o único fio que conduz é a voz de Eva, afirmando que a fantasia do relato é mais verdadeira por aceitável:

a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e n'“Os gafanhotos” só a verdade interessa. Por isso não teria sido útil introduzir o gesto do alferes (...). Lembrar-me desse baile verdadeiro, que nunca teve os pares entrelaçados daquele jeito tão útil, provoca-me na alma um sonho salvador. As curiosidades que lhe conto, estas imperfeitas lembranças, se não conduzem à verdade deslumbrante d'“Os gafanhotos”, serão tão inúteis como era o vaguear do alferes (...). A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, literalmente para lugar nenhum. (JORGE, 2000, p. 82)<sup>2</sup>

Neste fragmento, Eva Lopo encaminha a leitura do romance, esclarecendo que há distinção entre verdade e real, tênue, por “gêmeos”, captados e entendidos por vieses particulares e idiossincráticos. Não há uma verdade ou um real; há efeitos de realidade, o que é dito de outra maneira no fim do excerto acima.

A partir dessas palavras usadas por Eva, mantendo-lhes o tom dado por ela, chega-se à História e à memória. Em outras palavras: a sucessão de eventos/instantes justapostos ao longo de uma linha, o tempo social, histórico, “determinado pelas condições concretas e objetivas do homem num momento dado” (PESAVENTO, 1990, p. 15) e o tempo da memória em oposição a esse tempo homogêneo, mensurável, da história, compõem umas das linhas condutoras da obra.

<sup>1</sup> Os soldados na África eram levados a identificar-se com o discurso imperialista. Estavam lutando mais do que por interesses econômicos e políticos; estavam lá exercendo o fardo do homem branco (e português). O discurso instituído, “legislador, ético e pedagógico”, o “discurso competente” de Salazar “ordenava o mundo” (CHAUÍ, 1993, p. 11), justificando – de antemão – a atitude de higienização de Forza Leal e de Luís Alex, personagens do romance.

<sup>2</sup> Os excertos são todos retirados de JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000. Doravante, as referências à obra serão feitas pelas iniciais *JORGE, 2000*, seguida do número indicativo da página.

Henri Bergson, filósofo francês, desenvolveu a ideia de *duração*, envolvendo memória e tempo como base de sua filosofia (2006). Segundo ele, *la durée*, a *duração*, é dada pela consciência, onde não existem cortes externos à percepção subjetiva da passagem dos eventos, ela não é medida, é sentida. Se a memória for tomada como duração, é recriação; se o tempo homogêneo for extensão, é mensuração a partir de uma referência externa.

Pode-se, ainda, distinguir memória e lembrança, por meio de Santo Agostinho (2008), segundo o qual a memória constitui-se como imagens cujo resgate pela linguagem configura a lembrança. Essas imagens transformadas em linguagem, representadas afetivamente em forma de narrativa, evidenciam a necessidade de enunciar vivências, em forma de testemunho, já que se fala em memória e História. É como se o testemunho funcionasse como “o vértice entre a história e a memória” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 6), aqui tomado conforme Márcio Seligmann-Silva (2003), para quem a literatura tem sempre um caráter testemunhal, a partir de reverberações do evento histórico vivido diretamente ou presenciado em segunda mão, seja por ser contemporâneo ao fato, seja por dele tomar conhecimento pelos que o vivenciaram, seja por entrar em contato com ele através de romances ou de cinema, por exemplo.

Além dessa ideia, Seligmann-Silva, em artigo publicado em 2010, atualiza a noção, ao explicar que a ideia por trás da palavra *testemunho* implica *visão, julgamento e narração*:

minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles relacionam-se também de modo conflituoso. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o simbólico, entre o “passado” e o “presente” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5)

Existe um controverso entrelaçamento entre verdade e memória, realidade e História, sob a égide do tempo, com *status* de ficção, plasmado neste romance. Por enquanto, podemos nos apropriar das palavras de Eva Lopo:

aconselho (...) a que não se preocupe com a verdade que não se reconstitui, nem com a verossimilhança que é uma ilusão dos sentidos. Ou



acredita noutra verdade que não seja a que se consegue a partir da correspondência? (...) estamos longe do tempo em que se acreditava no Universo como uma criação saída dum espírito preocupado com a inteligência e a verdade, quando tudo – julgava-se – se refletia em tudo como uma amostra, um espelho e um reflexo. (JORGE, 2000, p. 39)

A compreensão de um *tudo* refletido especularmente como amostra é corolária da categoria de *mímesis*, de cujos estudiosos destacamos Luiz Costa Lima (2003), que resgata a ideia de verossimilhança inerente à *mímesis*, desfazendo o reducionismo do senso comum, segundo o qual o texto ficcional seria mero veiculador de *mentiras*.

Luiz Costa Lima (2003) apresenta o que chama de “zona de confluência e passagem”: há uma zona intermediária na qual os textos se manifestam, deslizando entre *verdades* e *mentiras*, trazendo a ideia de “palavra em dobra”, jogando com a plurificação do texto literário. Isso quer dizer que a produção literária faz o *apenas possível* transitar para o *real*, partindo de um fulcro vocabular — dividido entre o *emissor* da mensagem literária e o *receptor*, capaz de convertê-la em algo semelhante ao *esperável* de acordo com a sua codificação cultural.

A palavra nunca será transparente à realidade, já que por ser um sistema de representações a linguagem não é exata. Ressignificada pela capacidade simbólica e estética do homem, dele dependerá para fazer-se entender.

A alegoria, então, torna-se, neste romance, ferramenta de Lídia Jorge, entendida como uma forma de manifestar uma abstração, escrevendo algo para dizer outro; é a “representação concreta de uma ideia abstrata” (KOTHE, 1986, p. 6). Segundo João Adolfo Hansen, a alegoria pode ser pensada como antídoto contra o mito, configurando-se, pela voz de Walter Benjamin, citado por Hansen, em “o outro da história” (1986, p. 8). A ideia de que se pode dar materialidade a um pensamento complexo, ou mesmo de difícil aceitação (quando exposto sem subterfúgios), através de imagens fragmentadas que serão compostas a partir do interlocutor, é motriz da alegoria.

Para ilustrar o que dissemos, tomemos a imagem mais icônica do relato: “é uma nuvem de gafanhotos que passa abaixo do nível superior do *Stella*. Como o nevoeiro nas falésias da Europa. Reparem como as luzes os ofuscam, reparem como cheira a quitina quebrada, reparem como eles volitam, focinham e caem!” (JORGE, 2000, p. 30). Tomemos



essa imagem como a alegoria da presença das tropas portuguesas em Moçambique<sup>3</sup>: pelo relato, a tropa não é nociva, assim como a chuva de gafanhotos não é uma praga.

O relato é narrado em tom pomposo, enaltecendo pessoas e apresentando banalidades como heroísmos. Para tanto, exagera nas exclamações, lança mão das frases curtas, descrições centradas no detalhe, adjetivação excessiva, repetição de advérbios e expressões, muitas delas do senso comum, como se fosse um programa popular (e sensacionalista) de televisão, aparentemente sonhando informações essenciais, pela ênfase nos detalhes, opondo “realidade” a “relaxamento”<sup>4</sup>, conforme se nota a seguir:

e a noite iria cair em breve, cair vermelha e negra como um tapete que cai duma janela sideral e encobre os astros mais brilhantes. Não, não iria haver lua, embora a maré estivesse ampla e batesse mesmo rente como se fosse a cheia. Iria cair como uma colcha que se desprende, imensa e abissal. (...) Devia-se deixar as sombras ocultarem as árvores pelas suas próprias sombras, deixar que a Terra com o seu contraste natural entre o claro e o escuro devolvesse às pessoas a noção das rotações planetárias – a noite com o escuro, o dia com a luz, depois o escuro definitivo quando chegasse a nossa noite. Era tão maravilhoso ver anoitecer sem música, sem bolo, sem fotógrafo, sem preocupação de cortejo (...), que nunca deveria acender-se uma luz. Aliás era domingo, e a noite poderia ser eterna e não se pensaria nem no destino remoto do Império nem no teatro próximo da ventosa Mueda. (JORGE, 2000, p. 29)

Ainda ilustrando essa espécie de *canastrice narrativa*<sup>5</sup>, a necessária menção à paixão dos noivos:

os noivos (...) sentiram que não estavam ali a fazer nada em comparação com o que poderiam fazer se recolhessem ao pequeno quarto (...). O noivo recebeu que seu robe se abrisse e se descompusesse. A sua **espingarda de carne**<sup>6</sup> irrompesse no terraço como um ramo que se solta. (JORGE, 2000, p. 19, grifo nosso)

<sup>3</sup> Essa imagem pode ainda ser reiterada com a citação: “um navio enorme (...) estava engolindo uma fila interminável de soldados verdes, que partiam em direção ao Norte” (JORGE, 2000, p. 71).

<sup>4</sup> Aqui, “relaxamento” diz respeito à ideia de que não há tensões, não há problemas com que se lidar; mesmo que “a noite não fosse eterna”, a pretensão é que fosse. Compreender *noite* como ignorância sobre o que acontecia e como o repouso antes da ação – o que de todo modo funciona como sinônimos, se se pensar que conhecimento deveria gerar atitude.

<sup>5</sup> Denominamos *canastrice narrativa* o excesso de adjetivos, a suntuosidade do discurso, que repete o discurso competente de Salazar que, pela ironia (adiante trabalhada), se revela em contestação.

<sup>6</sup> Considerar que o uso da palavra *espingarda* também remete para a presença da violência em todas as instâncias.

“Os gafanhotos” foi escrito vinte anos depois do massacre de 1960<sup>7</sup>, como se depreende da fala de Eva Lopo: “passados vinte anos, não desejaria voltar a ver o jornalista se não para lhe perguntar se estaria de acordo comigo quanto à escultura de massacre<sup>8</sup> de Wiriamu” (JORGE, 2000, p. 247). Perceba-se que, mesmo distante temporalmente, o relato reitera a história oficial de que nada de anormal acontecia em Moçambique. Detalhes como a disposição das frutas na mesa, o decote dos vestidos, os cabelos das mulheres, o beijo dos noivos, o fotógrafo procurando melhores ângulos para registrar o evento, são postos de maneira a parecer em segundo plano, já que a ênfase é o casamento: a morte dos africanos, a recolha dos corpos em caminhão de lixo, a ação militar, a própria *chuva* de gafanhotos, são situações supostamente minimizadas pelo tom do discurso.

Os detalhes põem em evidência um evento que denuncia a alienação em que viviam os soldados – e suas famílias – na África, num hotel cuja suntuosidade inicial é negada nas descrições seguintes, de como os quartos foram divididos por tabiques: “nos arranjos a que o hotel havia sido sujeito, tinham dividido umas enormes salas de canto em dois quartos cada, um deles com a primitiva casa de banho” (JORGE, 2000, p. 43), a ponto de nem todos os quartos terem banheiro. A descrição continua a evidenciar a oposição entre a situação efetiva dos militares e suas famílias e a visão que os civis tinham sobre o hotel:

*Stella* mantinha todo o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall (...). O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar (...)! A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia (JORGE, 2000, p. 41-42)

Na descrição do terraço, da festa, a ênfase do redator d’“Os gafanhotos” (o civil que vê o hotel por fora) é na beleza da cena, no ideal do discurso salazarista, no tom de

<sup>7</sup> O massacre de Mueda foi uma demonstração de força da administração colonial sobre moçambicanos que exigiam melhoria das condições de vida e a possibilidade de criação de cooperativas (plantações de algodão e sisal). Depois de longa reunião sem qualquer acordo, as autoridades dispersaram a multidão com tiros. Fica implícita a ideia de dissuasão de luta por direitos e autodeterminação. (<http://www.ihu.unisinos.br/vitimas-de-genocidios-e-massacres/510424-massacre-de-mueda-16-de-junho>).

<sup>8</sup> Nas vésperas do Natal de 1972, a 6ª Companhia de Comandos dizimou a população de três aldeias de Moçambique (Chawola, Juwau e Wiriyamu), na chamada “Operação Marosca” (CABRITA, 2008, p. 246). Independente da *localização* do massacre, o que se vê é a repetição de uma “mesma” história de barbárie, gerando a sensação de que qualquer que tenha sido a data, o lugar ou o executante, o ato foi o mesmo: a humanidade foi lesada.

“normalidade” ao manter as famílias unidas, no ambiente deslocado da realidade em que viviam. A alienação do primeiro momento descrito contrasta com a revelação de como o hotel estava transformado de maneira a acomodar – mal – as famílias dos militares.

Tanto “Os gafanhotos”, como o restante da narrativa, é conduzido em tom de ironia. E a ironia aqui referida não é a socrática<sup>9</sup> ou a romântica<sup>10</sup>, mas a estudada por Linda Hutcheon em *Teoria e política da ironia*, onde é apresentada como uma estratégia discursiva, para além da ideia cristalizada de “um tropo retórico clássico limitado” (HUTCHEON, 2000, p. 17); para a autora, a ironia é montada a partir de uma “cena”, social e política, que envolve relações de poder (HUTCHEON, 2000, p. 17) e, “do ponto de vista de sua política discursiva, uma coisa que a ironia não parece ser é o que ela usualmente é tida como sendo: uma simples substituição antifrástica do não-dito (...) por seu oposto, o dito” (HUTCHEON, 2000, p. 30), não apenas com sentido cômico<sup>11</sup>.

Para a autora,

os principais participantes do jogo da ironia são (...) o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser - ou não - o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo ocorre à revelia das intenções do ironista. (HUTCHEON, 2000, p. 28)

Segundo Hutcheon, aquele que atribui sentido à ironia – ao texto ou à situação elocutiva – tem um papel fundamental, talvez mais importante que o ironista, ou, dizendo de outro modo, a atribuição da ironia envolve “influências tanto semânticas quanto avaliadoras. A aresta avaliadora da ironia nunca está ausente” (HUTCHEON, 2000, p. 29).

Aresta é o que distingue a ironia das outras práticas discursivas (HUTCHEON, 2000, p. 20), revelando a fricção causada pela “resposta” do interpretador à cena irônica; a

---

<sup>9</sup> A ironia era um elemento propedêutico de refutação do método socrático. Sócrates apresentava-se como ignorante a seus interlocutores, dirigindo-lhes uma série de perguntas que – ao fim – mostravam a fragilidade dos conceitos defendidos, o que permitia ao filósofo refutá-los, evidenciando a presunção dos interlocutores. (KIERKEGAARD, 1991)

<sup>10</sup> A ironia romântica pressupunha a atividade criadora de um eu absoluto; por considerar a realidade concreta um jogo do eu, não levava a realidade a sério, menosprezando a sua importância. (KIERKEGAARD, 1991)

<sup>11</sup> Segundo a autora, “um dos conceitos errôneos que os teóricos sempre têm de enfrentar é a fusão de ironia e humor” (HUTCHEON, 2000, p. 20).

autora destaca a “carga afetiva” que não pode ser ignorada quando se apreende um sentido irônico.

A ironia se torna possível a partir das “comunidades discursivas”, isto é, “contextos experienciais e discursivos” (HUTCHEON, 2000, p. 37) que fornecem uma espécie de repertório capacitador para que se entenda determinada cena como irônica, já que nem sempre a ironia é reconhecível<sup>12</sup>.

A cena do cego falando sobre a vitória das tropas portuguesas na sala em que estão expostos os quadros da Invencível Armada, de início, pode não parecer ironia pela clareza da cena, mas – conforme se apontou acima – a ironia vai além da ideia de oposição entre o dito e o não-dito. A ironia envolve jogos de poder que permitem a um claramente incapacitado de ver a situação falar sobre ela como se visse (entendesse) e não apenas reproduzisse o discurso competente do qual era porta-voz. A situação beira o ridículo quando o capitão cego diz ver os gafanhotos... outra ironia para além da primeira aparência irônica: ele vê a beleza da chuva devastadora, da praga. “A superposição ou a fricção (...) do dito e o não dito plurais com uma aresta crítica criada por uma diferença de contexto que faz a ironia acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 39): a montagem da cena e a sua percepção pelo leitor é que gera a ironia em planos desdobráveis.

Veja-se, por exemplo, a reação das pessoas com a explicação de Forza Leal acerca da morte dos africanos pela ingestão (envenenamento, como será revelado mais tarde) de álcool metílico:

a explicação do capitão Forza Leal (...) era inesperada, mas ao mesmo tempo tão reveladora que várias pessoas do cortejo se sentiram a princípio chocadas pela estupidez, depois sentiram ódio pela estupidez e a seguir, indiferença pela estupidez. Não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles blacks (...). Tudo pareceu distinto do que tinha sido imaginado, ficando de súbito aquela madrugada sem piedade e sem beleza, já que havia um caso de estupidez atrás. Esse molho acre e sudoroso, a estupidez (JORGE, 2000, p. 21).

---

<sup>12</sup> A autora dá como exemplo a cena do filme *Apocalypse now*, em que o voo de um helicóptero é acompanhado por *A cavalgada das Valquírias*, de Wagner. Ela explica que as donzelas guerreiras buscam os corpos dos que morreram como heróis para conduzir ao Valhala, entretanto, no filme, são homens partindo para semear a morte (HUTCHEON, 2000, p. 38). Nesse sentido, a ironia pode passar despercebida se não houver o repertório possibilitado pela “comunidade discursiva”.

A reiteração da palavra *estupidez* demonstra a estupefação e absoluta incompreensão do que se passava fora do idílico terraço onde se desenvolve praticamente toda a ação do relato. É nesse terraço que será apresentado o major africanista (sob as tintas de ironia), estereótipo da prepotência e ignorância de farda, o decodificador do inaudível discurso do regime português:

O major de dentes amarelos, também *num belo robe de seda, mas com um dragão pintado nas costas*, não tinha dúvidas, e lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidavam coletivamente (...) toda a gente sabia que se estava a convergir para Mueda e qual o significado disso. Por que não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quisessem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se coletivamente, como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? *Nunca, nunca, até o fim da Terra e da bomba nuclear?* (JORGE, 2000, p. 18, grifos nossos)

Perceba-se que a ênfase final é fala do major. James Wood (2011, p. 25) chama a atenção para o discurso indireto livre, “graças ao discurso indireto livre (...) habitamos, simultaneamente, a onisciência e a parcialidade”. Também, para Wood, há uma espécie de inversão dessa situação, quando o narrador usa palavras aparentemente inadequadas ao contexto, como que *contaminado* pela fala da personagem, flexibilizando a narrativa e exigindo uma integração maior entre leitor-texto, no que ele chama de ironia do autor: “quando qualquer distância entre a voz do autor e a voz do personagem parece sumir, quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração” (WOOD, 2011, p. 33). A sutileza da caracterização do major cujo robe *de seda* tem um másculo e poderoso dragão *pintado* nas costas é mais um índice disso.

Essa ideia sobre a África, de que o major parece ser porta-voz, reaparece várias vezes (ainda a respeito do *relato*), menosprezando os africanos, menosprezando a guerra, menosprezando os eventos desencadeados a partir do envenenamento, entendido como *estupidez dos blacks*, e superlativizando a ação portuguesa em solo alheio, “deviam tê-los deixado expostos e apodrecidos à luz do dia, para que se pudesse compreender a nossa causa, a nossa presença, a nossa determinação” (JORGE, 2000, p. 18).

O major, que se diz africanista, conversa com outro militar, numa ensolarada tarde de domingo, em posição privilegiada – o terraço do hotel – observando o Índico:

‘África Austral? Que África Austral? Moçambique está para África Austral como a península Ibérica está para a Europa – estão ambas como a bainha está para as calças.’

‘E a culpa? E a culpa? – perguntou o major (...)’

‘Deles, da qualidade dos *blacks* que nos calharam em sorte! (...) Se tivéssemos tido uns *blacks* fortes, tesos, aguerridos, nós, os colonizadores, teríamos saído da nossa fraqueza. Eles é que são os culpados, e se lhe parecemos fortes é porque eles mesmos são extremamente fracos. Só temos de os recriminar...’ (JORGE, 2000, p. 26)

Frantz **Fanon**, em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), analisa a obra de um *estudioso* dos “fenômenos psicológicos que regem as relações nativo-colonizador” (2008, p. 83): Octave Mannoni. Segundo este,

podemos dizer que, quase em todos os lugares em que os europeus fundaram colônias (...), eles eram esperados e até mesmo inconscientemente desejados pelos nativos. Em todas as partes, lendas os prefiguravam sob a forma de estrangeiros vindos do mar e destinados a trazer benefícios (MANNONI, apud FANON, 2008, p. 94).

Não se poderia pensar aqui num equivalente teórico da conversa acima transcrita entre os militares portugueses?

Fanon, mesmo apontando problemas no trabalho de Mannoni, reconhece que há um caráter patológico no conflito, segundo o qual o “branco colonizador não é movido senão pelo desejo de eliminar uma insatisfação” (2008, p. 84). Ora, se tomarmos Portugal diluído e alegorizado nesses militares apresentados pelo *relato* e seu complexo imperial, é pertinente a leitura do destino mítico do povo português por Eduardo Lourenço (1999). Segundo sua leitura, Portugal teria sido fadado à grandeza e o povo português viveria sob a melancolia desse prognóstico gorado, já que Portugal julgava ter construído um império duradouro (o que é depreendido nos capítulos seguintes, quando Eva Lopo desconstrói o relato), restando apenas a mitificação dessa grandeza sonhada, como quer o major africanista que prefere ignorar os fatos, centrando-se no idílio, pois

ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa



histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... Era muito cedo para se falar do Império (JORGE, 2000, p. 11).

Era ainda tempo de ilusão, em que as imagens manipuladas poderiam ser projetadas como *verdade*, ou ignoradas, para que elas não existissem; mesmo agora, na presentificação deste tempo pelo relato, entendido como a reiteração das vozes vigentes sobre a guerra colonial portuguesa, que não houve:

ninguém falava em guerra com seriedade. O que havia no Norte era uma revolta e a resposta que se dava era uma contra-revolta. (...) Não guerra. Por isso mesmo cada operação se chamava uma guerra (...) do mesmo modo se entendia em terra livre, o posto médico, a manutenção, a gerência duma messe, como várias guerras (...). A desvalorização da palavra correspondia a uma atitude mental extremamente sábia e de intenso disfarce. (JORGE, 2000, p. 71)

Diz um tenente paraquedista que “se ninguém fotografou nem escreveu, o que aconteceu durante a noite acabou com a madrugada – não chegou a existir” (JORGE, 2000, p. 19), e destacamos a fala do major africanista, respondendo à pergunta sobre a passagem do *dumper*, a recolher os mortos, “que passe ou não passe é o mesmo – se gostamos que passe imaginamos que passa, se não gostamos imaginamos que não passa. Que os recolham todos enquanto dormimos” (JORGE, 2000, p. 29).

O controle de informações pode ser percebido na fala do narrador sobre a presença de um repórter no terraço: “informação, venha ela do lado que vier, sempre incomoda, porque sempre se constitui um perigo de se ficar com uma parte do nosso corpo invisível à vista. Ninguém gosta que a informação chegue, sobretudo quando se está à vontade” (JORGE, 2000, p. 32).

A informação mencionada encaminha o relato para o seu final, espetacular, como o final de uma ária – conforme o narrador no início do texto –, pois diz respeito ao noivo que, “acostumado à contra-subversão no terreno” (JORGE, 2000, p. 35) teria disparado um tiro no repórter que acabara de ser expulso do terraço do hotel onde os oficiais portugueses acompanhavam a bela chuva de gafanhotos. O estupefaciente deste tiro é que foi autoinfligido: o tenente Luís Alex, o noivo, suicidou-se.

O tom *excessivo* da narrativa continua, já que o motivo do suicídio teria sido a harmonia: “era maravilhoso tudo se conjugar daquela maneira. Que astros estariam com que astros, lá acima da atmosfera, por cima do manto de ozono, para que acontecesse de forma tão harmoniosa?” (JORGE, 2000, p. 36). A ironia, para além do tom da narrativa, torna-se evidente quando se percebe que não há transcendência nesse questionamento retórico, pois são astros que se situam “por cima do manto de ozono”, algo concreto, realocando o evento no plano da facticidade.

O improvável espetáculo prossegue, pela fala do narrador:

todos, incluindo Evita, compreendiam que o excesso de harmonia, felicidade e beleza provoca o suicídio mais que qualquer estado. Infelizmente, muito infelizmente, as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma. Grave seria proporcionar demasiada felicidade. Então o terraço foi fechado para que não se voltasse a sentir idêntica chamada de esplendor (JORGE, 2000, p. 36).

Retomamos nesse momento não só o sensacionalismo<sup>13</sup> do relato, percebido pelo tom hiperbólico dado às ações, pela ênfase ao detalhe, pela maquiagem dos fatos, pela ironia, enfim; como também relembramos a alusão a uma espécie de manipulação midiática, principalmente televisiva. Isso pode ser desenvolvido, se pensamos na simulação do real, gestação de uma verdade aceitável, tendo em mente que a *fidelidade à representação* pressupõe, de certa forma, um simulacro.

Jean Baudrillard, avaliando a sociedade em suas relações quotidianas, considera a impossibilidade de essas relações serem *reais*, uma vez que, segundo ele, “o real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí” (1991, p. 08).

O texto do relato “já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório.” (BAUDRILLARD, 1991, p.

---

<sup>13</sup> Usa-se aqui o termo *sensacionalismo* pela utilização de um discurso competente da nação portuguesa como comunidade imaginada, pela alienação do sentido histórico real, afetado no discurso de necessidade da guerra como fundamental para a manutenção do *território português ultramarino*.



9), como convém ao império português: a chuva de gafanhotos é um hino de beleza, não o horror da peste, bem como o suicídio é resultado de harmonia, não a consequência do trauma das operações no terreno.

\*\*\*

O relato “Os gafanhotos” é apresentado à Eva Lopo como um texto memorialista, porém ficcional. A veracidade das ações representadas no conto é alcançada a partir do momento em que se entende o quão necessárias essas ações são para a conservação de uma *normalidade*, mesmo que encenada. O real, por mais que se pretendesse, nunca seria reproduzido: ele é produzido como objeto estético a partir de uma intencionalidade.

O que há n “Os gafanhotos” é a reprodução do discurso competente, uma vez que o “autor” desse texto reproduz o já aceito e difundido pela historiografia oficial portuguesa da época.

A imagem que se cria – a partir do relato – é mais real do que os próprios eventos que o teriam desencadeado: a ficção foi tantas vezes afirmada como realidade que sobrepujou a própria realidade.

A matéria narrada, porém, expande-se para além da palavra *fim* que pretendia encerrar o relato, desencadeando em sua leitora, Eva Lopo, uma torrente de recordações recalçadas ao longo de vinte anos, levando-a ao seguinte comentário:

esse é um relato encantador. (...) Para o escrever desse modo, deve ter feito uma viagem trabalhosa a um tempo onde qualquer outro teria dificuldade em regressar. Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou imerso (JORGE, 2000, p. 38).

Valorizar esta característica do relato, desnudando as suas experiências, suas *imperfeitas lembranças*, traz à tona questões acerca do papel da memória para a História, memória seletiva, que cala individualmente ante o trauma e fossiliza os acontecimentos defendidos pela história oficial, narrada pelo poder vigente.

## REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 22. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. Livro X: p. 217-265.
- Assinalando os 50 anos do Massacre de Mueda: “Crime” foi ter exigido independência* In: <http://jornalismomocambicano.blogspot.com.br/2010/06/assinalando-os-50-anos-do-massacre-de.html>. <Acesso em 18.10.2012>
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BERGSON, Henry. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CABRITA, Felícia. *Massacres em África*. Lisboa: Esfera dos Livros, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e elaboração da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. 3. ed. Lisboa: Editora Planeta de Agostini, 2000.
- KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de ironia frequentemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991.
- KOTHE, Flávio. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O tempo social*. In: *Coleção Documentos n° 6: Série Ciências Humanas*. Grupo estudos sobre o tempo. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, 1990.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local do testemunho*. In: Tempo e argumento. Revista do Programa de Pós-Graduação em História. Florianópolis, v. 2, nr.1, 2010. p. 3-10.

In: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/1894/1532>. <Acesso em 05.03.2011>.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (org.). *História, memória e literatura*. O testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

## O TEOR TESTEMUNHAL NO CONTO *HELGA*, DE LYGIA FAGUNDES TELLES: UM ESTUDO DE MEMÓRIA E IDENTIDADE

Tânia Maria Pereira **SARMENTO-PANTOJA**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
nicama@ufpa.br

Kamila Rodrigues **LIMA**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
milalima9@yahoo.com.br

**Resumo:** *A literatura brasileira pós-guerra é marcada por textos que tem como fundo um cenário violento, devido ao acúmulo de catástrofes colecionadas no século XX. Neste trabalho buscamos analisar o teor testemunhal presente no conto Helga, de Lygia Fagundes Telles, bem com elucidar como as categorias memória e esquecimento funcionam como estratégias narrativas na tessitura de textos que apresentam marcas da Shoah na literatura brasileira.*

**Palavras-chave:** *Teor testemunhal. Helga. Lygia Fagundes Telles.*

**Abstract:** *The post-war Brazilian literature is marked by texts whose background a violent scenario, due to the accumulation of disasters collected in the twentieth century. In this paper we analyze the witness content in the tale Helga, by Lygia Fagundes Telles, as well as elucidate the categories memory and forgetting function as narrative strategies in the fabric of texts that have Shoah marks in Brazilian literature.*

**Keywords:** *Testimonial content. Helga. Lygia Fagundes Telles.*

## Introdução

A literatura brasileira pós-guerra é marcada por textos que tem como fundo um cenário violento, devido ao acúmulo de catástrofes colecionadas no século XX. Com isso, os escritores contemporâneos, em sua maioria, trazem em suas obras um forte teor testemunhal, que permite com que tomemos de exemplo as atrocidades ocorridas nas grandes tragédias para refletirmos e apurarmos essa recorrência na sociedade contemporânea.

Neste trabalho buscamos analisar o teor testemunhal presente no conto *Helga*, de Lygia Fagundes Telles, bem com elucidar como as categorias Memória e Esquecimento funcionam como estratégias narrativas na tessitura de textos que apresentam marcas da *Shoah* na literatura brasileira. No intento, faz-se necessário, a priori, esclarecer a opção pelo termo teor testemunhal em detrimento do termo literatura de testemunho na análise do referido conto.

Dentro da concepção de literatura de testemunho existem duas correntes que se diferenciam. A primeira refere-se à produção dos sobreviventes das catástrofes e dos genocídios, em especial da *Shoah*, termo da língua iídiche utilizado para definir o genocídio em massa dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, na literatura de *Shoah*, o caráter literário dar lugar ao real, afastando-a da ficção; a segunda não se limita à produção dos sobreviventes, mas toma-a de exemplo para levantar reflexões sobre a sociedade moderna por meio da ficção literária, aqui o caráter literário das obras toma o primeiro plano.

### O teor testemunhal no conto *Helga*

Dentre as produções dos sobreviventes da *Shoah*, o conteúdo destes *corpus* se debruça em retratar a sobrevida que estes tiveram nos campos de concentração, toda tortura e aniquilamento sofrido pelos mesmos e seus iguais, através de um testemunho em sua maioria fragmentado. Nessas narrativas detectamos a suspensão dos direitos fundamentais do ser humano, pois os valores e os direitos do homem são violentamente suprimidos, nesses termos o sentido de humanidade é ferido. O sobrevivente sente a necessidade de

testemunhar, para que o outro, ao tomar conhecimento do evento catastrófico, tome a experiência do sobrevivente como exemplo de luta contra a ocorrência de novas catástrofes que levem a tortura e ao extermínio em massa da raça humana. Deste modo, “no campo, uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (AGAMBEN, 1942, p. 25). De acordo com Agamben (1942, p. 27), a testemunha pode ser representada por dois termos, em latim:

O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele se põe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.

Assim, o corpus referente a narrativa de sobreviventes tanto pode considerar o testemunho daquele que viveu a violência, quanto daquele que conta a experiência do outro, nos dois casos predomina o registro da representação.

A segunda corrente não se limita aos testemunhos oriundos das experiências nos campos nazistas, ademais reconhece marcas do autoritarismo e do universo concentracionário no Estado moderno. Através do caráter literário vislumbra marcas da violência na sociedade contemporânea. Desta maneira, “trata-se de descrever como as marcas da convivência com o horror inscrevem-se na forma literária, como os procedimentos de construção do texto aludem à catástrofe, entendida como aniquilamento.” (DE MARCO, 2004, p. 61). Neste momento, a linguagem assume o papel de mediadora de um trabalho reflexivo, em que o texto se desprende de qualquer compromisso com o real e assume seu caráter literário, porém sem banalizar a singularidade que recai sob as experiências perplexas oriundas das catástrofes históricas.

No interstício entre o objetivo e o literário, a literatura de teor testemunhal serve ao papel de aliar cultura e escrita. De acordo com Seligmann-Silva,

O que aconteceu na teoria do testemunho foi uma revalorização desse nó entre o real e a linguagem. Essa visão testemunhal lança uma outra luz sobre o fenômeno da cultura. Hoje podemos dizer que toda manifestação cultural possui um elemento testemunhal. Aprendemos a perceber isso graças ao acúmulo de violências no século XX que, ao trincar a cultura e a linguagem, revelou esse magma testemunhal<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Trecho de uma entrevista concedida por Márcio Seligmann-Silva via e-mail à professora Márcia Tiburi, no ano de 2010. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/download/3963/3150>>.

Neste sentido, seguimos com a análise do conto *Helga*, buscando estabelecer como o caráter literário da narrativa de Lygia Fagundes Telles nos revela elementos da literatura de *Shoah*, através do alto teor testemunhal do conto em questão, carregado de imagens de violência e crueldade. Desta forma, ambientado no período da Segunda Guerra Mundial, a partir da lembrança da narrativa em 1ª pessoa do protagonista da trama, o conto traz à tona marcas da violência e do aniquilamento do ser humano por outro da sua mesma espécie, evidenciando-se a intertextualidade entre a ficção no conto lygiano e o período histórico da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Em linhas gerais, observamos que o conto lygiano nasceu de uma das atrocidades da guerra, oriunda de uma notícia que a autora leu em um jornal, daí partiu seu trabalho de ficção que teve como ponto inicial uma memória factual que Lygia guardou da segunda grande catástrofe da humanidade, sobre este fato ela esclarece:

Um escritor português quis saber se o meu conto “Helga”, que ele achou demasiado cruel, foi memória ou invenção. Metade memória e metade invenção, respondi. A memória estava na notícia que li num jornal, a página trazia algumas excêntricas da Segunda Guerra Mundial e entre essas estava aquela que me fisionou (...). A curta notícia que li no jornal era apenas essa e que me deixou estupefata, meu Deus! na noite de amor ele pegou a perna – direita ou esquerda? – e desapareceu para sempre. Querendo me livrar da lembrança resolvi escrever o conto e aí começa a invenção (TELLES, 2007, p. 20-1 apud ROCHA, 2013, p. 589).

O enredo marcado por dois espaços, Brasil e Alemanha, e pela dupla identidade do narrador protagonista – “é bom dizer logo quem eu sou: Paulo Silva, brasileiro. Mas fui alemão” (TELLES, 171, p. 27), Paul Karsten – nos revela a história de Paul Karsten, quando este em umas de suas férias na Alemanha se depara com a eclosão da segunda grande guerra e é convocado a combater nas tropas alemãs.

O aço das metralhadoras sem carga encostado no peito banhado de suor. As bandeiras apoiadas no ombro no desfile diante de Hitler e Mussolini no estádio de Berlim, os alemães da América do Sul marchando logo atrás dos países sudetos e antes mesmo dos alemães da América do Norte. Amizade e amor foi lá que conheci, próximos e concretos. E o ódio também abstrato e longínquo, aos judeus, aos comunistas e a outras coisas mais que já esqueci. Tudo aconteceu porque a terceira viagem foi no verão de 1939. Não vou contar minha guerra, Polônia, França, Grécia, Rússia... (TELLES, 171, p. 28).



Visto como traidor no Brasil, ao fim da guerra, Paul Karsten instala-se na cidade de Dusseldorf, onde vem a conhecer Helga, jovem alemã que perdera uma perna no primeiro bombardeio de Hamburgo. Paul casa-se com Helga, na noite de núpcias rouba a perna mecânica da jovem e vende. De posse do capital, inicia um novo negócio e acaba fazendo fortuna.

O fato é que o roubo da perna de Helga vai além do valor financeiro, “mas [é] cedo para falar sobre a perna que vai exigir explicação. A perna envolve viagem, guerra, a perna vai tão além...” (TELLES, 171, p. 27). Através de uma linguagem rica em alegorias e associações, Lygia Fagundes Telles nos leva a refletir sobre o aniquilamento sofrido pelas minorias perseguidas no período da Segunda Guerra Mundial. Para tanto, destacamos que na tessitura do conto duas categorias são relevantes para compreendermos o valor testemunhal da narrativa, a saber: Memória e Esquecimento, ambas invocadas pelo narrador.

“Recordar-se ou esquecer é fazer um trabalho de jardineiro, selecionar, cortar.” (AUGÉ, 1998, p. 24 apud VILELA, 2012, p. 148-149). Desta forma, devemos atentar para o ponto de vista escolhido pelo narrador para contar a trama, pois sendo ele personagem protagonista, é o responsável por selecionar os fatos narrados, tratando de atenuar seu papel de carrasco de Helga, personagem esta, que não apresenta discurso direto no texto, tudo que sabemos sobre ela é apresentado pelo narrador através do discurso indireto. Para Paul Karsten, “sem esclarecimento tudo será apenas crueldade.” (TELLES, 171, p. 27).

As estratégias de que Paul se utiliza para adiar sua confissão referente ao seu crime de guerra, não são suficientes para indicar o caráter algoz que recai sobre ele no decorrer da narrativa, pois em consonância com Vilela (2012, p. 149), “cada indivíduo, sob a força do acontecimento e da história, possui recordações e esquecimentos específicos que, de algum modo, indiciam quem ele é”. E foram as memórias de Paul, bem como seus fortuitos esquecimentos, que delinearão seu perfil de perpetrador no conto. A peculiaridade no conto lygiano é marcada pelo fato de termos um protagonista caracterizado como perpetrador, além deste ser o próprio narrador do enredo.

Neste sentido, Paul se recusa a lembrar detalhes, dentre os fatos, que lhe acometa sentimentos da culpa pelo que fez com sua esposa ao roubar a perna mecânica. O esquecimento é um aliado em retardar a grande marca que a guerra deixou no protagonista, ou melhor, a marca que ele deixara naquela que mais foi ferida. Lembremos juntamente com Vilela (2012, p. 148) que

Etimologicamente, o esquecimento é definido como a perda da recordação: o que se esquece não é a coisa em si mesma, os acontecimentos puros e simples, tais como ocorreram, mas a recordação, ou seja, uma impressão que perdura na memória (sendo a impressão o efeito que os objetos exteriores têm sobre os órgãos dos sentidos).

Nota-se que Paul recorda minúcias sobre as férias na Alemanha anteriores a eclosão da Segunda Guerra Mundial, o período que serviu ao exército alemão e como procedeu após o término da guerra, mas é incapaz de lembrar qual das duas pernas Helga teria perdido no bombardeio, o que é inaceitável na compreensão do leitor atento ao caráter daquele que detém o ponto de vista da narração.

Curioso é que hoje já não consigo lembrar qual a perna que Helga perdera, se a direita ou a esquerda. E dizer que durante anos não houve dia nem hora que Helga não aparecesse no meu pensamento. Acha meu analista que os esquecimentos parciais são frequentemente formas sutis de autopunição (TELLES, 1971, p. 28)

Paul Karsten oscila entre suas memórias e os esquecimentos que lhe acometem referente ao período da guerra e o que ele fez após o fim desta, ele, ainda busca solucionar seu conflito interno através de consultas ao analista, o que traz um caráter confessional ao conto, muito característico às narrativas que apresentam personagens que vivenciaram, ainda que no tempo da ficção, grandes catástrofes ou genocídios, tanto estando na posição de vítima, quanto na posição do perpetrador, como vimos, este último define Paul Karsten. Ao buscar o analista, Paul já evidencia a dificuldade de pensar no período de suas férias de 1939 na Alemanha. Reconstituir os fatos exige esforço e os sentimentos são perturbadores, mesmo para o carrasco, pois este guarda o peso que seus atos imputaram sobre ele. “Como é difícil reconstituir os acontecimentos! Lembrar o ano em que tudo aconteceu já exige esforço. Distribuir os fatos pelos meses não consigo. Mas ordenar os sentimentos é para mim totalmente impossível” (TELLES, 1971, p. 32). Mas aos poucos as recordações de

Paul revelam seu percurso de um jovem brasileiro de Vila Corinto para um perpetrador formado na escola da guerra.

Assim que acabou a guerra, vendi meu capacete e meu punhal com a cruz suástica a um funcionário brasileiro que até hoje não sei o que estava fazendo em Düsseldorf. Fomos para uma cantina onde me pagou uma cerveja e dele ouvi então coisas alarmantes: que a minha situação jurídica era nada mais, nada menos, do que a de um traidor, quer dizer, uns quinze anos de cadeia, por aí. Era só voltar e a condenação viria na certa. Recebi a notícia na hora errada porque naquela altura meu desejo maior era esquecer a guerra, encerrar as férias na Alemanha e tranquilamente voltar para Vila Corinto, casar por lá, cuidar do plantio, da criação e ajudar minha mãe que devia estar velha. Helga ainda não aparecera na minha vida e o hitlerismo e a guerra ainda não tinham me marcado para sempre. Ainda não”. (TELLES, 1971, p 29)

Pelo caráter confessional da narrativa, entendemos que o analista que escuta Paul é cada um dos leitores do conto lygiano, recaindo sobre estes a escolha de condenar ou ser condescendente ao relatos do perpetrador. Antes que o leitor assuma uma posição faz-se necessário elucidar o verdadeiro crime de guerra que incide sobre o protagonista. “Paul Karsten cometeu seu crime de guerra, pessoal e por conta própria, mas fora do lugar e com a pessoa errada” (TELLES, 1971, p. 32).

Alemão impuro, filho de um certo Silva brasileiro, Paul cometeu um crime de guerra contra uma jovem alemã, ao ampliarmos nossa visão, podemos compreender que o crime fora cometido por um soldado alemão contra a própria nação pela qual lutara, pois feriu de maneira covarde e sem deixar possibilidade de reação a uma cidadã alemã de raça pura. Helga que já tinha seu corpo mutilado na guerra, ao perder sua perna em um bombardeio, teve na perna ortopédica comprada pelo pai, o farmacêutico Wolf, a possibilidade de reconstruir sua vida, mas com o roubo, a personagem sofre dupla mutilação.

A mutilação de Helga nos remete a tantas outras atrocidades cometidas por soldados alemães contra minorias, como judeus, ciganos e homossexuais. Helga perdera a família e a casa na guerra, restando a seu lado apenas seu pai e a possibilidade de liberdade que a perna mecânica lhe trouxera, o que já não era mais possível. Nesse momento, o hitlerismo de Paul marcara-o para sempre. E mais, seu hitlerismo teria contribuído para mutilar de forma cruel e premeditada a vítima indefesa, enquanto esta pensava naquela noite estar seguindo a

marcha da vida, pois o casamento carrega com ele o significado de uma nova família, constituição de um novo lar, aliança.

Visto como traidor no Brasil, como já atestado, não considerado nem prisioneiro de guerra nem desertor, não restara a Paul outra alternativa que não fosse a solução final, a mesma que tivera tantos que não puderam escolher pela vida nos campos de extermínio. Para retornar ao Brasil como um homem bem visto, capaz de constituir família e ter uma vida tranquila, o Paul Karsten alemão teve que deixar de existir para dar lugar a Paulo Silva Filho, sobre o qual não recairia qualquer crime de guerra imputado a Paul Karsten. Deste modo,

O ato de raça de senhor alemão aprendido nas aulas floridas dos cursos de 1936 foi praticado em plena paz por um pobre rapaz brasileiro contra uma pobre moça alemã. Engano ainda pensar que o fim de Paul Karsten foi uma solução. Alguns anos mais tarde, Paulo Silva Filho voltou para o Brasil anistiado e rico, mas voltou um homem de pouca fé e imaginação amortecida. A única maneira que encontrou de expiar o crime do jovem Paul foi tornar-se um cidadão exemplar. Hoje, o analista explica que simplesmente procuro e encontro, na insipidez da virtude, a punição de Paul Karsten e de seus camaradas (TELLES, 1971, p. 32).

Com a solução final de Paul Karsten, Paulo Silva Filho pode ter se expedido dos crimes incutidos sob o primeiro, mas não se desvinculou do passado que o assombra através da memória que se faz presente, mesmo quando esta sofre fissuras ou manipula-se pelo esquecimento que recai sobre suas lembranças. Contudo, as recordações de Paul Karsten evidenciam a dupla identidade assumida pelo personagem, podemos pensar que a oscilação entre Paulo Silva e Paul Karsten passa por uma crise de lugar de pertença do personagem. No Brasil, como ele esclarece era filho de um “Silva brasileiro que não cheguei a conhecer” (TELLES, 1971, p. 27). Na Alemanha, não pertencia a raça ariana pura. A identidade construída sobre cada um é fruto das experiências vivenciadas em cada espaço que atuaram e protagonizaram. Na memória do narrador, um é testemunha do passado do outro. Deste modo,

A testemunha é um indivíduo que convoca as suas recordações para dar uma forma, isto é, um sentido, à sua vida, constituindo assim, para si, uma identidade. Cada um de nós é a testemunha da sua própria existência, relativamente à qual constrói uma imagem, omitindo certos acontecimentos, retendo outros, deformando ou acomodando ainda outros.

Este trabalho pode sustentar-se através de documentos (traços materiais), mas ele é por definição solitário. (TODOROV apud VILELA, 2012, p. 152).

Assim, Paul é testemunha primária tanto do genocídio da Segunda Guerra Mundial, período que serviu ao exército germânico, quanto do aniquilamento de Helga, já violada anteriormente em uma tragédia ocasionada pela guerra, enquanto Paulo se apresenta como aquele que conta a experiência do outro. Lygia Fagundes Telles, testemunha de sua época, consegue com maestria trazer para um texto contemporâneo marcas de uma época que não pode ser esquecida.

## Conclusão

Em *Helga*, temos um conto marcado por forte teor testemunhal, por ser permeado de imagens violentas e aludir ao período de guerra. Ademais, a narrativa não deixa a desejar no caráter literário, bem como proporciona uma instigante reflexão sobre a capacidade de aniquilação que o ser humano lança sobre sua própria espécie, bem como nos põe a pensar que este mesmo ser humano é o único agente capaz de evitar e ocorrência de novas catástrofes. Desse modo, as narrativas de testemunho, bem como as narrativas que são carregadas de teor testemunhal, dentre as quais se enquadra o conto *Helga*, têm o papel de proporcionar ao ser humano a consciência de tomar essas narrativas como exemplo para intervir na sociedade, de modo a não permitir que o sentido de humanidade seja ferido e nem que a violência e a intolerância sejam protagonistas da nossa história.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

DE MARCO, Valéria. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*: Nº 64, São Paulo, 2014.

ROCHA, Fátima. Invenção e memória em Lygia Fagundes Telles. *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, Nº 05. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2013.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde: contos*. 2 ed. Rio de Janeiro: INL, 1971.

VILELA, Eugenia. Do testemunho. *Princípios*, v. 19, n. 31. Jan-Jun, 2012

## CENA DE NARRAÇÃO E A CENA EM TESTEMUNHO

Abílio **PACHECO**  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
apacheco@ufpa.br

**Resumo:** *Em muitas narrativas tradicionais em primeira pessoa, especialmente romances, é constituído um cenário para o desenvolvimento da narração, cenário em que muitas vezes há interação entre o narrador e o narratário (seja este leitor, ouvinte, destinatário de cartas...) mas cujos elementos do tempo presente anulam-se, apagam-se, dando lugar ao passado, ao tempo da narrativa. Nestas narrativas, assinaladas sob o mesmo nome próprio narrador e personagem apresentam-se distanciadas no tempo e na arquitetura do texto. O protagonista da/na narrativa (história/aquilo que é narrado) é avaliado pelo narrador da/na narração (o ato de narrar) conforme a experiência deste, seu amadurecimento, sua visão de mundo... Entretanto, em narrativas de testemunho, situadas na cisão entre ficção e realidade, e nas quais a fragmentação se dá – entre outras coisas – pela fusão dos tempos e desarticulação*

*causal, justapondo e comprimindo-se narrativa e narração, em decorrência da experiência violenta e do trauma, a constituição desta cena de narração cerca-se de uma problemática decorrente da compressão cronológica e de certa anulação da distância entre narrador (-autor) e personagem. Em tais narrativas, à cena, diluída ou condensada numa autarquia semântica, ao mesmo tempo assumindo-se supra-cena no tribunal da História, atribui-se outra perspectiva na relação do narrador com a experiência e consigo mesmo personagem.*

**Palavras-chave:** *Teor testemunhal. Helga. Lygia Fagundes Telles.*

**Abstract:**

**Keywords:**



0.

Fiat Lux! E o mundo passou a existir. Não é assim!? “Há muitos e muitos anos...”, “Era uma vez...”, “Meu compadre me disse...”, “Quanto eu estava caminhando para cá...” e muitas outras possibilidades de lançar o laço linguístico e enlaçar-se o leitor na trama. Nossa competência narrativa de imediato sabe qual o tipo de texto teremos pela frente. Claro, nem sempre é tão óbvio assim. Ou nem sempre esta capacidade quase inata de perceber perdura conforme a gente prossiga no processo de escolarização. Fiat lux! E as crianças apagam as luzes e acendem uma lanterna embaixo do lençol para contarem histórias de terror. Ainda com a competência narrativa inata intacta, elas reproduzem um cenário para a criação das histórias. O narrador é aquele que fica com a lanterna em mãos, quem determina o ritmo do enredo, dá o tom para as vozes dos fantasmas que assustam e o tom das vítimas assustadas, existem narradores que performam, crispam as mãos como garras, simulam saltar sobre os ouvintes. Tão naturalmente, como deixasse-os guiar por um script. O entorno à lanterna para a contação de história equivale a cena narrativa por excelência: a contação diante da lareira (como o vemos em Walter Benjamin – *Experiência e Pobreza*) ou a roda em torno da fogueira onde griôs africanos ainda hoje devem narrar. A roda em torno do fogo hoje substituída por outros processos narrativos como o escurinho do cinema, onde ficamos de olhos vidrados no ecrã.

A despeito de haver este cenário arquetípico para o ato de narrar, todos nós certamente temos o nosso cenário ligado à nossa história pessoal. Ainda hoje ouço, na calçada da Travessa da Mangueira 101 em Coroatá, meu avô após a sesta do almoço esticar-se numa cadeira de macarrão, à sua frente um tamborete com assento de couro, onde ressona um gato mouriço. Meu avô, ora encostava-se na cadeira de macarrão ora cofiava o dorso do gato, e, sem pressa alguma, escorria uma narração a fio: algum episódio familiar,

alguma façanha de um vizinho, alguma busca por preso fugido. Nenhuma fogueira há nesta minha cena de narração, assim como talvez não haja nas cenas de narração que vocês certamente estão tentando resgatar na memória. Certo, porém, é que esta cena existe e ela é fundamental.

No fecundo ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante não seriam apenas dois modelos tradicionais/arquetípicos de narradores, mas também dois modelos de instauração de cenas arquetípicas de narração. A atenção curiosa aos recém chegados e audiência respeitosa aos autóctones constituiriam a raiz destas cenas. Ao porto de chegada e à cabana de morada, une-se a imagem da oficina onde os mestres artífices, antigos aprendizes migrantes agora camponeses sedentários, aperfeiçoam a arte de narrar (1994) Os narradores em primeira pessoa, mesmo em romances, demonstram muitas vezes a necessidade de instaurar uma cena de narração. Eles, de algum modo, remontam e retomam procedimentos próprios dos modos primitivos de narrar. Eles, afirma Walter Benjamin, “gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica”. (1994, pág. 205)

Podemos observar que a constituição da cena de narração remonta a textos fundadores da literatura ocidental, como em Sófocles e Homero. Diante do palácio de Édipo, da chegada dos suplicantes pela manhã até sua expulsão ao entardecer, a história transcorre em um mosaico de narradores uma cena múltipla de narração, através da qual é reconstituída, pelos moradores de Tebas, pelos espectadores gregos e por nós leitores hodiernos, a vida do desafortunado rei. Em outro texto fundador da literatura ocidental, “a longa narração de suas aventuras [de Ulisses] (Cantos IX, X, XI e XII)”, ao rei Alcino, “o que nós, muitas vezes, conhecemos como Odisseia”, que se constitui como uma cena de narração podemos notar “uma reflexão do poeta sobre a importância do canto poético”

(Gagnebin, 1006, pág. 26), o que revela não só “uma autorreflexão poética ou poetológica da parte do autor da Odisseia”, mas também notamos “por meio da narração e da autonarração em particular, uma auto-constituição do sujeito” (pág. 37).

Esses dois textos fundadores parecem-nos indicar também as cenas narrativas literárias arquetípicas da poética ocidental. A constituição dessas cenas de narração coadunam com os perfis dos heróis. Ao íntegro e ileso herói da epopéia (cujo desfecho corresponde a recepção em seu reino), a narração desfia-se com mais integridade. Ao gauche e lesado Édipo (ao final da primeira das peças: automutilado, expulso e exilado) a narração esboroa-se de modo mais fragmentado.

1.

De Ulisses e Édipo até nós, muito há de novo (novidade), e muito há de novo (novamente). A progressão temporal das narrativas em primeira pessoa corresponde uma progressão ascendente ao individualismo, ao egocentrismo. Cada vez mais estamos diante de narrativas e de gêneros narrativos intimistas, memorialistas, autobiográficos, testemunhais, narcíssicos, *bildungsromane*, metaficcionalis, em forma de diários íntimos, etc. Progressão que também podemos notar nas artes da imagem, o auto-retrato não era apenas um exercício difícil de técnica para a pintura numa época que começava a dispensar modelos vivos, era uma evasão para um ‘eu’ desejoso de exposição pública, desejoso de evasão de privacidade, bem como um gesto de demonstração da autonomia do sujeito. Se nas artes plásticas esta progressão para o ‘eu’ extravagante e autônomo pode não ter evoluído de modo tão pulverizante quanto nos romances, o mesmo não podemos dizer da fotografia, enquanto uso vulgar e corrente não necessariamente circunscrita ao território artístico. Em outras palavras: Self-se quem quiser. Um dos maiores indícios do estado atual de individualismo e autonomia do sujeito (o que nos possibilita uma reflexão anacrônica sobre outras formas de manifestação do individualismo) são os auto-retratos a partir das

câmeras de celular. O Selfie possibilita ao usuário fotografar a si mesmo sozinho ou ao lado de amigos anônimos ou próximo a pessoa ilustres (raramente ao lado de objetos) dispensando totalmente a ajuda de quem quer que seja à distância apenas do próprio braço. A proximidade “especular” da objetiva associada ao desejo do sujeito de aparecer pouco possibilitam uma imagem aberta, ampla, panorâmica, dificilmente capturando algo do entorno ou capturando apenas um objeto específico mas secundário e selecionado; nos Selfies raramente registra-se acidentalmente algo de um entorno cultural e de delimitação temporal. Selfie tem muito de imagem, um pouco talvez de cena, mas quase nenhum cenário<sup>1</sup>. Este modo de se retratar, à medida que corresponde ao ápice da individualização, sinaliza o apagamento quase total do cenário. O Selfie corresponde a um marco significativo na história do individualismo e de autonomia do sujeito, mas também de evasão da privacidade e das formas de exposição pública, pois as imagens logo ganham as redes sociais. Todos nós sabemos exemplos de Selfies que imediatamente ganharam notoriedade e rapidamente sucumbiram ao anonimato. Isto, entretanto, não vem ao caso para esta comunicação.

Ulisses e Édipo não cabem numa Selfie. Nem juntos, nem sozinhos. Embora suas narrativas remetam a uma centralização com personagens protagonistas, elas pouco tem de individualização do sujeito, posto que eles se apresentam um representativo de uma nação e o outro um mito de exemplariedade. A visão ampla de mundo na Grécia de então não possibilita o estreitamento do foco e a anulação do cenário do relato. O entorno social e cultural de suas cenas de narração são essenciais. A leitura dos cantos IX a XII da *Odisséia* nos coloca na corte do rei Alcino e a leitura (ou assistência à exibição) de *Édipo Rei* nos

---

<sup>1</sup> Quando este texto foi escrito, ainda não se havia popularizado o extensor para celulares, vulgarmente chamado de “pau de selfie”. Optei por manter as reflexões como estão originalmente. Tanto pelo fato de não julgar a atualização necessária para o corpo do trabalho atual, quanto por que as afirmações gerais feitas sobre o selfie em muito valem para os selfie com o novo acessório.

coloca em frente ao palácio do rei Édipo em Atenas <sup>2</sup>. À leitura estamos próximos ao lugar, metaforicamente ou discursivamente. Ao texto de Sófocles cabe uma ressalva para não comprometermos o método de nossa exposição. O fato de Édipo Rei pertencer ao gênero dramático e ter sido escrito como uma peça para exibição pública constitui-se necessariamente para uma presentificação, o que corresponde a um tipo específico de cena de narração não circunscrito ao objeto de minha pesquisa nem a este trabalho. A saber: a cena de narração em textos dramáticos, televisivos e cinematográficos. Esta especialização construída para o relato não é, entretanto, exclusividade das narrativas em primeira pessoa. Apenas a título de exemplo, observem que as parábolas de Cristo e os contos de Sherazade não abdicam da cena ou cenário: as montanhas e a alcova do sultão, respectivamente.

2.

Dominique Maingueneau (1997), ao escrever sobre a cena enunciativa e contextualizá-la conforme a Pragmática, afirma que nos atos de fala, “a tomada da palavra constitui um ato virtualmente violento” (pág. 31) regido por um contrato de fala, em que os papéis obedecem um conjunto de regras, de modo que o ato de linguagem é compreensível ao se inscrever nos registros jurídicos, do teatro e no domínio do jogo. Maingueneau, entretanto, destaca os riscos da concepção pragmática, que – tendo como prisma a Análise do Discurso – favorece a um certo apagamento da relação com o real da história, com a constituição de um fato discursivo e “com os efeitos de conjuntura em uma formação social determinada” (pág. 32). Ao termos em mente as formações discursivas, torna-se importante “determinar qual é a posição que pode e deve ocupar cada indivíduo para dela ser o sujeito” (Foucault, 1986, pág. 109). Sujeito que se constitui em sujeito do discurso ao mesmo tempo

<sup>2</sup> Uso o verbo colocar em sentido etimológico de locus = lugar, co = próximo.

em que se torna sujeito no discurso (Maingueneau, 1997, pág. 33). Eu sou neste ato enunciativo o que este enunciado e esta enunciação me possibilitam ser. Ao mesmo tempo que autor a constituo, ela me constitui como persona. Dela sou autor/(narrador) e personagem.

Neste mesmo trabalho, Maingueneau procura distinguir algumas deixis discursivas: o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia e a topografia, bem como a cenografia. Segundo ele, uma deixis discursiva, que possibilita o acesso à cenografia de uma formação discursiva, existe porque

uma formação discursiva não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se a cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar. (1997, pág. 42)

Há de se distinguir ainda a existência de uma locução fundadora, uma cronografia e uma topografia fundadoras que auxiliam na constituição e na legitimidade de outras deixis (locuções, cronografias e topografias).

Num trabalho específico sobre o Discurso Literário, Maingueneau destaca a importância da cenografia para a narrativa, pois é através dela que o leitor tem acesso a cena englobante (que permite identificar um tipo ou gênero de discurso) e a cena genérica (que determina as condições de enunciação). Assim, “a história pode ser contada de múltiplas maneiras: pode ser um marujo contando suas aventuras a um estrangeiro, um viajante que narra numa carta a um amigo algum episódio por que acaba de passar” (essas artimanhas são demais conhecidas nossas)... Acrescenta ainda a existência da “cenografia do diário íntimo, do relato de viagem, da conversa ao pé da fogueira, da correspondência epistolar etc” (pág. 252). Ao leitor a narrativa chega primeiramente a partir dessa cenografia, que é “ao mesmo tempo origem do discurso e aquilo que engendra esse mesmo discurso” (pág. 253) de modo a legitimá-lo e validar os estatutos do enunciativo e do co-

enunciador, do espaço (topografia) e do tempo (cronografia). Muitos textos literários, entretanto, apresentam uma cenografia autárquica cuja ruptura entre enunciado e enunciação sugerem um “puro alhures espacial e temporal”. “Abolindo qualquer vestígio de situação de enunciação”, “como se a página constituísse sua única cenografia” (pág. 254).

A literatura do século XIX e boa parte do século XX, sobretudo as narrativas romanescas, são fartas na utilização da cenografia. No Brasil, não é difícil destacar a existência dela em: *Dom Casmurro* de Machado de Assis, narrado diante das imagens da casa construída semelhante a casa da infância. *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa em “Riobaldo narra suas memórias a um paciente senhor [sendo] o romance o teatro de suas memórias e o fio que mantém toda a tensão da trama é o relacionamento amoroso e posto como condenável entre ele e Diadorim.” (Seligmann-Silva, 2009, pág. 133). *Dois Irmãos* de Milton Haltoum, cujo cenário de escritura é o antigo quartos dos fundos da casa dos dois irmãos (Omar e Yakub) e que no momento da narração é “herança” do narrador Nael nos fundos do Hotel Rochiram que tomou o lugar do antigo casarão.

Estas considerações sobre a cenografia literária nos ajudarão, mesmo que parcialmente, em algumas reflexões sobre a cena de escritura em narrativas de resistência / testemunho. Antes um breve incurso por estes conceitos.

3.

A principal referência ao tema da resistência é artigo, já clássico, do Professor Alfredo Bosi, “Narrativa e Resistência”, capítulo do livro *Literatura e Resistência* (2002). São já recorrentes as leituras do capítulo citado, especialmente no que se refere às duas principais formas de resistência indicadas por Bosi em seu trabalho. A saber: a resistência



como tema e a resistência como processo inerente à escrita (pág. 120). Vou procurar um outro caminho. Indicar a aproximação ou intersecção dos conceitos de resistência e testemunho.

Ao explicar a resistência como tema, Bosi contextualiza o termo na década de 30 a 50 do século XX vinculando-o à participação ou ao engajamento de intelectuais contrários “ao facismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo” (pág. 125). E destaca a publicação de *Se questo è un uomo*, de Primo Levi, como “um perfeito exemplo do clima ético” da época. *Isto é um homem?*, nas palavras de Bosi, testemunha a experiência de judeu de Primo Levi “lançado em um campo de concentração” (pág. 126). Ao referir-se ao contexto brasileiro, cita *As memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, afirmando-a “nem ficcional, nem documental, mas testemunhal”. Bosi, em trabalho anterior, já havia se debruçado no caráter ficcional das memórias do romancista alagoano, num texto de 1995, no qual apresenta logo no início que os jurados do prêmio do concurso latino-americano de romances, patrocinado pela revista cubana Casa de las Américas, “adotaram a expressão literatura de testemunho para qualificar um tipo de escrita [...] situada na intersecção de memórias e engajamento”. E destaca: “Nem pura ficção, nem pura historiografia; testemunho” (1995, pág. 309). Ao plasmar a dimensão ética contra os regimes totalitários e autoritários e colocar-se como voz de uma resistência (em alguma medida participante), de uma força que procurar firmar-se num ponto (físico ou ideológico) ou que se opõe a uma outra que lhe é contrária, essas narrativas possibilitam perscrutar os rastros de uma história que escapa às versões oficiais e testificam, revelam umas (muitas umas) outras Histórias.

Para o professor Seligmann-Silva (2003) é importante notar que “a literatura de testemunho é mais do que um gênero: é uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura [...] seja revista a partir do

questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’” (pág. 373). Também aqui é importante entender a representação do testemunho situada na bifurcação entre o ficcional e o real. A escrita do testemunho demanda outras posturas interpretativas além do tradicional entendimento da literatura como estritamente ficcional, como puro fingimento. O poeta, agora, chega a sentir a dor que deveras sentiu, mas também revela-se imbuído de um compromisso com a realidade histórica. O testemunho é gesto individual de participação coletiva numa política de memória. Embora possam diferir quanto ao evento a ser testemunhado, as características do testemunho, ou mesmo da pessoa que testemunha, tanto na tradição alemã do *Zeugnis*, quanto na chave latino-americana do *testimonio*, ele “cumpre um papel de verdade histórica”, como destaca o professor Márcio Seligmann-Silva, e o narrador (seja *superstes*, testemunha sobrevivente, seja *testis*, a testemunha como um terceiro) assume uma postura ética diante do tribunal da História. O compromisso de narrar a experiência traumática com vistas a contribuir para que a memória sobre a catástrofe perdure e, quiçá, favoreça a não repetição do/s evento/s.

Neste sentido, o testemunho também se inscreve na tensão *eu/mundo* própria da resistência imanente à escrita, conforme a leitura que fazemos do texto do professor Alfredo Bosi. Segundo este, “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico” o ‘avesso’ da normalidade da vida cotidiana do sujeito mediano. As matrizes deste pensamento estão na Sociologia do Romance de Lukács e Lucien Goldman. Se no romance nascente até início do século XX tínhamos o sujeito problemático numa sociedade degradada em busca de valores autênticos passamos gradativamente a ter um sujeito problemático por causa de uma sociedade degradada certo de que não existem mais valores autênticos. É preciso pensar este indivíduo não apenas sob a chave das identidades culturais, mas também em virtude da experiência das catástrofes, dos regimes totalitários e autoritários. A resistência se faz,

então, *utopia prospectiva* num contexto distópico. Com ela busca-se o que Ítalo Calvino indicou na página final de *As cidades invisíveis*: achar no “inferno no qual vivemos todos os dias [...] o que não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço” (1990, pág. 71).

A resistência imanente à escrita também se refere aos procedimentos e técnicas narrativos. Corresponde, conforme Bosi (p. 134), a “um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico”. Ela tanto denuncia a desordem social como é fruto dela. Como demonstra Lizandro Calegari (2008) em sua tese de Doutorado, os procedimentos estilístico-composicionais dos romances por ele estudados tanto servem como crítica à sociedade do Brasil sob o regime militar, quanto são reflexos da conjuntura instaurada pelo mesmo regime. A tortura, “o aniquilamento do sujeito e a desintegração da consciência do narrador” entre outras coisas, se refletem na fragmentação formal das narrativas cujos espectros são por si testemunhos (pág. 295). O corpo fragmentado do romance, estranho à leitura acostuada à linearidade narrativa, corresponde em maior ou menor medida à desordem social no Brasil de então. O romance é ele mesmo, fragmentado, derruído e quase irreconhecível um elemento de resistência e força testemunhal.

Esta força pode ser percebida também pela composição do narrador no romance contemporâneo. O declínio da arte de narrar apontado por Walter Benjamin como algo constante cronologicamente associado aos modelos de progressos subjacentes às sociedades capitalistas e industriais pode ser lido também no texto de Adorno sobre a posição do narrador no romance contemporâneo (2003). O silêncio do narrador pós-II guerra, pós-ditaduras, pós-catástrofes, bem como a desintegração da narrativa fruto de uma narração que rompe o silêncio pós-limite, deve-se ao próprio paradoxo da posição do narrador e, por extensão, do próprio autor: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração” (pág. 55). Adorno destaca a impossibilidade de narrar experiências vinculadas à

violência e ao trauma. O romance contemporâneo não mais procura um compromisso com a representação (realista) da realidade, a organização linear, a certeza, a integralidade, ou com “a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior” (pág. 58). Ele se apresenta como linguagem, inscrevendo-se visivelmente como ilusão do real, mesmo ao se esforçar por captar a essência da vida exterior. Além disso, a *distância estética* entre o narrador e o leitor, antes fixa, agora é variável e o romance contemporâneo reconhece-se incapaz de dar conta de representar uma realidade desmensurada. O narrador do romance contemporâneo assume a narrativa como construção, linguagem, e assume-se como mediador de uma realidade parcial, filtrada por sua visão, sua experiência, mas ao mesmo tempo procura possibilitar ao leitor caminhos para que este especule outras verdades. De diferentes modos e por diferentes motivos, o narrador tradicional, o clássico (Ulisses ou mesmo Édipo) e o contemporâneo esforçam-se por não desaparecerem da cena. Antes mostram-se. O narrador em primeira pessoa é um esforço de preservação e constituição da imagem humana. Por isto, em muitos desses romances é possível vislumbrar o espectro do autor sombreando o texto, e no caso das narrativas pós-trauma, pós-catástrofe, ao assumir um compromisso com a verdade histórica esta sombra é essencial para uma reflexão política e humana que com um pouco mais de dificuldade consegue uma narrativa em terceira pessoa. Este narrador, em tempos de experiência em declínio, parece-nos estar muito mais perto da imagem performática, desinteiriça e manqueante do triste rei Tebas que do modelo épico de Ulisses (com a devida ressalva já feita).

4.

Acresce que em narrativas sobre a ditadura militar no Brasil, e suspeitamos que em outros país onde houve ditadura no século XX, especialmente nos países hispano-hablantes

da América e também nos países da Pensínsula Ibérica (Portugal e Espanha), desenvolve-se dentro deste quadro geral narrativas cujos narradores, refletindo os problemas, questionamentos e preocupações dos próprios autores, centram-se em dois focos principais que podem se ver fundidos num só. Conforme podemos notar num diálogo entre personagens, no conto “Na data Magna de nosso calendário cívico”, de Luís Fernando Emediato. A personagem Lúcia, que tem a postura de uma militante aguerrida, disposta a enfrentar o regime, afirma que não consegue “entender como é possível a um artista voltar-se para dentro de si mesmo enquanto, ao seu redor, a massa faminta uiva marginalizada e reprimida!” (1994, pág. 133). A resposta do personagem Afonso, um estudante e pretense escritor/romancista, reforça a percepção desta problemática dos artistas da época em geral e do escritor em particular. Ele “não faria esse tipo de arte alienada” afirma Afonso e prossegue: “Eu preparo a minha crítica ao Sistema, mas não posso externá-la agora em virtude da proximidade histórica [...] Se a ditadura cair, eu deixo a poeira assentar e escrevo meu romance. Se não cair, eu posso deixar o país e observar as coisas de fora” (p. 132, 133). Assim, o desejo de escrever um romance, ou de produzir arte de um modo geral, apresenta-se como uma problemática não apenas estética mas sobretudo ética.

Muitos romances da literatura brasileira recente que versam sobre a ditadura militar fazem périplos na busca pelo trabalho de romancear, de escrever romances, muito embora isto não seja algo absolutamente novo, conforme afirmamos num texto apresentado na ABRALIC, a citação é longa mas necessária: “Este auto-espelhamento narrativo tem se apresentado de modos muitos diversos e não à toa existem teorias que tentam dar conta do mesmo, como o belíssimo trabalho de Linda Hutcheon sobre narrativa narcísica, tipo de romance em que ocorre uma reflexão sobre o processo de escritura, uma auto-consciência formal e temática, além de frequentes auto-espelhamentos, não-raro pelo uso do *mise-en-âbime*. Em muitos casos, o leitor está diante do romance que se vai escrevendo conforme o

avanço da leitura. Em Machado, até mesmo reflexões tipográficas sobre o formato da folha em que será vasado o livro a ser metido no prelo estão espargidos em quase todos os romances. Entretanto, temos casos notáveis de publicações de livros/romances cujo relato se refere à busca por um romance não escrito” (Pacheco, 2014, pág. 05) ou de um romance perdido, a exemplo do romance de Renato Pompeu.

*Quatro-Olhos*, publicado pela primeira vez em 1976, traz na contra-capla a afirmação de não se tratar de “um livro de memórias”. Por si, uma armadilha. Ao citar o gênero memorialístico, a advertência em um lugar de destaque comercial e onde normalmente vão os leitores em busca de informações<sup>3</sup>, parece reforçar um direcionamento de leitura mesmo pela negação. Durante a leitura, não se deixará de julgar como o romance, pelo menos como uma biografia de personagens ficcionais – como de fato pode ser lido. O enredo principal refere-se a uma obra prima, um romance absolutamente original que o narrador teria escrito dos dezesseis aos vinte e nove anos “no mínimo, três a quatro horas todos os dias” – como se afirma no parágrafo inicial – mas que fora perdido. Sobre a perda do livro, o parágrafo inicial afirma que ocorreu “há muitos anos, em circunstâncias que não me convém deixar esclarecidas” (1976, pág. 15). Entretanto, no penúltimo episódio o narrador afirma que os policiais entraram em sua casa e “foram apanhando os livros. Numa gaveta do escritório, encontraram meu manuscrito. Nunca mais o vi. Meses depois, eu estava internado no hospital psiquiátrico, onde resolveram me chamar de Quatro-Olhos” (pág. 136). Apenas neste momento sabemos, mesmo que sem certeza alguma que a narrativa foi escrita durante a internação.

Segundo Lizandro Calegari, este romance assenta-se “numa construção literária pautada na fragmentação, no uso de uma linguagem de caráter anti-realista, no

---

<sup>3</sup> Em geral, a informação sobre a não veracidade dos fatos fica na página de créditos da edição, como ainda faz a Cia das Letras em quase todos os seus romances.

questionamento da narrativa e na luta contra o esquecimento” (2008, p. 246) podendo ser classificada como “literatura do trauma” conforme a leitura que faz do texto do prof. Márcio Seligmann-Silva, publicado na revista *Cult* número 23. *Quatro-Olhos* é inscrito no campo da auto-reflexividade ou auto-espelhamento narrativo predominantemente no campo da incerteza. Ao tentar resgatar o romance perdido, o narrador preso em sua interioridade exila-se da sociedade circundante. Procedimento comum em autobiografias conforme afirma Lejeune (1996). O narrador-autor-protagonista vive apenas o passado que deseja resgatar, todo o presente histórico é anulado. O autobiógrafo permanece preso ao passado que narra. Ele vive este passado, em geral, refletindo sobre situações e fatos apenas do passado. Todo o presente é nulo. Igualmente percebemos isto nas autobiografias de personagens de ficção, mesmo nos casos em que esses romances demarcam de maneira clara a topografia da narração, como nos exemplos citados de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Milton Hatoum.

Em *Quatro-Olhos*, mesmo pela negação, este presente do momento da escrita penetra na narração. É assim, por exemplo, que a referência à tortura é narrada. Greves e outras também. Afinal, o narrador tem um desejo de efetuar um “ataque ao presente” (p. 28). Este ataque se consolida não só triscando as bordas do furacão, mas (de modo mais significativo) através do próprio processo de destruição do romance, não só pela narração da forma como o romance se dilacerou tendo virado papel de embrulhar pão, folhas espalhadas em transporte público em São Paulo, mas também pela própria imagem do romance. As incertas, as fragmentações, as descontinuidades narrativas ajudam a espectralizar a mixórdia que é a narrativa.

Auxilia no processo a ausência de um cenário específico para a narração. Embora haja uma referência vaga ao hospício, ela se desenvolve fora de qualquer referência topográfica explícita. Esta cena, se conforma diluída numa autarquia ou autonomia



semântica. A crítica à realidade histórica circundante ganha força por esta supra espacialidade, inscrita também num contexto de contestação à hora, mas testemunho (ela mesma testis e supertis, tanto terceira como vítima cujo corpo delacerado se mostra) na cena ou supra-cena do tribunal da História.

### Referências:

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. Notas de literatura I. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003. p. 55-63.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e Pobreza”. . In: Obras escolhidas. Trad.: Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Obras escolhidas. Trad.: Sérgio Paulo Roaunet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: \_\_\_\_\_. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CALEGARI, Lizandro Carlos. A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção Brasileira pós-64.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EMEDIATO, Luis Fernando. Verdes Anos. 2. ed. rev. pelo autor. São Paulo: Geração Editorial, 1994.

GAGNEBIN, Jean M. Lembrar, Escrever, Esquecer. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HUTCHEON, LINDA. Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier UP, 1980.

LEJEUNE, Philippe. El pacto autobiografico y otros estudios. Traducción de Ana Torrent. Madrid: Megazul, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. Novas Tendências em Análise do Discurso.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso Literário.

PACHECO, Abilio. contra-contos em (des)encontro: a demanda pelo protagonista como resistência e construção de si em “A terceira margem” de Benedicto Monteiro. In: Anais do XIV Encontro da ABRALIC, Belém, 2014.

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo: Ed. Alfa-omega, 1976.

SELIGMANN-SILVA, Márcio, "Literatura e trauma: um novo paradigma". In: \_\_\_\_\_. O local da diferença. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005a. 63-80.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, memória e literatura. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional. Alea, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 130-147, June 2009.

## **CORPOS PARA NÃO ESQUECER: O TESTEMUNHO E A CENA DA TORTURA**

Elielson **FIGUEIREDO**

Universidade do Estado do Pará (UEPA)

elielson.figueiredo@yahoo.com.br

**Resumo:** *Através de uma visada panorâmica sobre textos de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni e Derlei Catarina de Luca, procuro discutir como a experiência do encarceramento e da tortura conduziu as vítimas ao registro das imagens do cárcere. Objetos, uniformes, fossos, celas e demais espacialidades assumem forma verbal no testemunho sendo descritos de maneira imprecisa, mas indissociável da vivência do mal. Análiso trechos escritos pelos autores citados procurando revelar o trabalho dissociativo da memória e sua manifestação na escrita do testemunho. Em meio ao esforço para ordenar acontecimentos, figuram imagens de escatologia impregnadas de sensorialidade, entre as mais frequentes o odor, os gritos e o frio, descritos para recompor quadros dinâmicos dispersos na subjetividade do sobrevivente.*

**Palavras-chave:** *Tortura. Espaço. Memória. Corpo. Trauma.*

**Résumé:** *Grâce à une vue panoramique sur le texte de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni et Derlei Catarina de Luca, c'est possible de discuter la façon dont l'expérience de l'incarcération et de la torture des victimes a conduit à l'enregistrement des images de la prison. Objets, uniformes, des fossés, des cellules et autres spatialité prennent témoignage verbal d'être décrit à tort, mais inséparable de l'expérience du mal. Je fais des analyses des passages écrits par les auteurs cités en essayant de révéler le travail de mémoire dissociative et sa manifestation dans le témoignage écrit. Au milieu de l'effort de trier les événements énumérés eschatologie imprégné d'images sensorielles, entre l'odeur la plus commune, les cris et le froid, décrit pour restaurer les tables dynamiques dispersés dans la subjectivité du survivant.*

**Mots-clés:** *Torture. Espace. Mémoire. Corps. Traumatisme.*

*À noite, eu escutava muitos ruídos diferentes. A insônia resistia às minhas tentativas de dormir. A imaginação desdobrava-se em cenários alucinantes. Ouvia gritos e via cenas de torturas.* (Frei Fernando)

Este trabalho reflete acerca da cena da tortura e, particularmente, sobre o lugar descritivo que ela ocupa no testemunho de autores que sobreviveram a regimes autoritários<sup>1</sup>. Considero que a prática da tortura teve como um de seus maiores objetivos provocar nas vítimas a perda das coordenadas cronológicas da vida, ou a supressão do registro do tempo, donde se esperava incutir no corpo torturado a vivência de um horror insuperável e traumático. Através de uma visada panorâmica sobre textos de Jean Amery, Frei Fernando, Catarina Meloni e Derlei Catarina de Luca, procuro discutir como a perda da noção cronológica da temporalidade conduziu as vítimas ao registro da topografia do cárcere. Objetos, uniformes, fossos, celas e demais espacialidades assumem forma verbal no testemunho sendo descritos de maneira imprecisa, mas indissociável da vivência do mal. Analiso trechos escritos pelos autores citados procurando revelar a memória e sua manifestação na escrita do testemunho. Em meio ao esforço para ordenar acontecimentos, figuram imagens de escatologia impregnadas de sensorialidade, entre as mais frequentes o odor, os gritos e o frio, descritos para recompor quadros dinâmicos dispersos na subjetividade do sobrevivente.

Entre as possibilidades diversas de iniciar uma reflexão sobre a Memória do corpo torturado, optei pelo exercício de rastrear o trabalho de construção da cena na qual figura esse corpo. A cena da tortura é dada a conhecer pelo torturado, ocupando grande parte de seu testemunho. Perspectivas difusas traçadas sobre a silhueta de instrumentos de tortura, objetos da vida ordinária ressignificados pelo mal, paredes inteiriças, portas uma após a outra, por onde entram e saem os corpos aparelhados pelo horror, sem que sair e entrar impliquem qualquer possibilidade de aguardar mudança ou fim do sofrimento. Essa obsessiva memória da cenografia da tortura dá conta de uma forma de assimilar

<sup>1</sup> Por não intentar caracterizar as particularidades da *Shoah* e da ditadura brasileira, aqui conduziremos o argumento a partir do testemunho de sobreviventes de ambas as experiências, embora sejam sabidas as distinções entre elas.

minimamente um resíduo de realidade, de assimilar ainda a própria existência sem poder narrá-la. A precária percepção do espaço físico das câmaras de tortura, se pareada à dificuldade de narrar e à insistente descrição desses espaços traumáticos, pode nos sugerir o esforço do sobrevivente para constatar sua própria existência pós-trauma. Assim, estou particularmente interessado na “pintura” do espaço inscrita no testemunho dos que foram submetidos à tortura. Quanto a essa questão, faço uma suposição preliminar: a de que a contingência seja a última nesga de terra, onde se agarram os que se encontram submersos na dor.

O registro da cena, da espacialidade dos acontecimentos entendida como visualidade do sofrimento reúne a si a potência da memória que resiste à monumentalidade desses espaços de horror. A reconstrução mnemônica dos espaços de tortura e de encarceramento resiste ao esquecimento e atualiza, para quem narra, as vivências físicas e psicológicas da tortura. Daí que narrar, mas também descrever os horrores imputados até os espasmos e desfalecimentos, seja uma tentativa permanente de reconciliar corpo e linguagem, separados irreversivelmente pelo trauma imposto à integridade do ser. A cadeira, o chão sujo, as cordas, a porta cerrada, os dejetos humanos misturados ao próprio corpo torturado, o pátio da cadeia ou os fossos dos campos de concentração, tudo passa à memória do corpo, podendo, assim, eternizar a dor. O corpo passa a ser, portador dessa memória sensorial, psicossomática.

A associação entre esses elementos espaciais e as sevícias sofridas pelo corpo vai além das formas dos objetos e chega à maneira como estão dispostos no ambiente, contudo, muitas vezes sem uma visão panorâmica do conjunto. A fotografia na parede à esquerda, a cadeira de madeira escura sempre à direita da única porta, o balde cônico e metálico para o afogamento são algumas imagens que povoam a memória do sobrevivente. As cenas do encarceramento e da tortura se inscrevem no corpo tornando-se reincidentes nos sonhos e alucinações bem como na carnalidade do corpo, é bem sabido. Mas, o que me importa dizer é que aquelas imagens reincidentes na memória atualizam o horror impedindo a vítima de retomar a cronologia, o tempo. A isto estão ligadas as muitas fissuras na sintaxe narrativa, lapsos de enredo, repetições e recuos que revelam a dificuldade do torturado para reaver o

tempo, a ordem das horas. Ainda estamos às voltas com a questão de como narrar o trauma, dessa vez querendo entender a incidência das imagens sobre o olhar do torturado.

Num breve ensaio intitulado *Tortura* Jean Améry descreve em linhas gerais o lado de fora do Forte Breendonk, lugar onde foi torturado durante os anos do domínio nazi na Bélgica:

Entra-se pela porta principal e chega-se rapidamente a um cômodo que havia sido misteriosamente batizada com o nome de “oficina”. Uma fotografia de Heinrich Himmler na parede, uma bandeira com uma cruz suástica posta sobre uma larga mesa, algumas cadeiras velhas. Oficina. Todos aplicados ao trabalho de matar. Logo veem os largos corredores úmidos, cheios de um odor imundo de sótão e mal iluminados por algumas lâmpadas de cor vermelha, exatamente como naquela época. Celas rigorosamente fechadas por grossas portas de uma polegada. É preciso atravessar uma série de pesadas grades antes de chegar a um sótão com teto em forma de abóbada e sem janelas onde se encontra todo tipo de estranhos instrumentos de ferro. Daqui nenhum grito pode chegar ao lado de fora. Foi aqui que tudo me aconteceu: a tortura. (2002, p. 166)

O longo trecho nos mostra uma recuperação sensorial do lugar, agora apresentado e descrito de maneira mais ou menos ordenada dentro da elaboração ficcional que obriga a algum cenário e, neste caso, tenta dizer o indizível do trauma. Imprimindo uma ordenação ao que descreve, tentando domar a confusão alucinada, Jean Améry mapeia o trajeto a que se reduziu toda a sua vida, enfim o mundo que nele ficou corporificado, escrito. A passagem de um componente a outro daquele espaço – a inscrição frontal, a “oficina, a fotografia, etc – vai reconstituindo a experiência de modo a torná-la quase epidérmica, novamente. O que temos aqui é o tempo vazado em espaço e diluído sobre as imagens como a atribuir-lhes movimento. Descrever imagens registradas pela memória substituindo assim os acontecimentos indizíveis é uma maneira de mover no tempo essas imagens e “animar” – incutir alma – à descrição, dotá-la de uma vida própria do corpo e assim tentar reestabelecer o vínculo entre palavra e corpo, imagem e movimento, muito embora isso signifique o que Bergson chama de “o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (2006, p. 47).

No trecho acima, de Jean Améry, a escolha do presente verbal – *se entra; se chega; veem os largos corredores; é preciso atravessar; se encontra... instrumentos; nenhum grito*

*pode chegar* – revela-nos a atualização do horror impresso na subjetividade do torturado como uma experiência sincrônica, aquela que perpetuamente será vivida a despeito da cronologia. De outro modo, a ordenação dos componentes espaciais revela-nos a ideia de uma movência, um deslocamento a contragosto por um caminho ao longo do qual se revive a lenta dinâmica do horror, seus odores, sua bruma, sua umidade, seus gritos. A cena, digo a sequência narrativa, é substituída pela memória do lugar. A precária ou nenhuma percepção do tempo, donde também provém a dificuldade de narrar, converte-se na representação de cenários do mal capturados pelo corpo, que registra e amplia em *zoom* tudo a que é submetido rotineiramente, mesmo fora do cárcere, em alucinações insistentes. A esse respeito convém dizer, com Seligmann-Silva que “algo da cena traumática sempre permanece incorporado, como um corpo estranho, dentro do sobrevivente. [...]. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico” (2008, p. 69)

Uma das estratégias usadas pelos torturadores é sempre cercar a vítima do mesmo cenário, este composto com os objetos que fazem parte da vida diária e banal. É uma maneira de internalizar o cárcere e a tortura, corporificá-los, fazê-los indissociáveis da existência. É desse modo que as sevícias são revividas, não como sequelas do passado, mas como atualização e rotina, já que a vítima sobrevivente encontrará fora do cárcere os objetos, formas e até rostos e vozes da tortura por qualquer lugar que passe, sobretudo no próprio corpo, lugar que não se pode transpor. Para Jean Améry, tudo que foi vivido no campo de concentração é intransponível e, ao olhar da vítima, eternamente absurdo. Daí que nos afirme que “quando um acontecimento nos desafia ao extremo, se perde o direito de falar de banalidade porque esta fronteira não pode mais ser uma abstração, menos ainda uma imaginação tão incapaz de se aproximar da realidade” (2002, p. 170). A seu modo, o autor admite seu processo de ficcionalização do trauma, ao qual recorre para afirmar que é impossível conhecer a tortura por suas representações, o horror produzido pela tortura não é algo que possa ser materializado nos limites previsíveis da realidade. Para ilustrar seu processo criativo Jean Améry assume um tom entre poético e didático:

Eu compro um jornal e sou ‘um homem que compra o jornal’: o ato não difere da visão que o antecipava e eu mesmo não me diferencio em



absoluto das milhões de pessoas que realizaram o mesmo ato antes de mim. Meu poder de imaginação não é suficiente para investir totalmente a realidade deste acontecimento? Não, isso porque o que chamamos ‘a realidade cotidiana’ não é em si mesma, em sua vivência imediata, nada mais que uma abstração cifrada. Não vemos a realidade diante dos nossos olhos, salvo em raros momentos de nossa vida (2002, p. 170).

O que a tortura promove no corpo torturado é a impossibilidade de continuar dentro dos cômodos limites do provável e a obrigação de habitar a si, destituído da capacidade de administrar o tempo, traçar futuros e prever fatos como se faz no território da falsa normalidade, quando podemos ver a vida se desenrolar, sem surpresas, como a lemos nos jornais. A alusão ao texto escrito – o jornal – como suposta representação sem sombras da realidade revela em Jean Améry a preocupação com a tessitura do texto, com a escritura sempre recalcitrante e incapaz de devolver o corpo ao estado de ajustamento com as formas, fatos e espaços do mundo depois da tortura. Em sua escritura há laivos de rancor imperdoável, algo distante do potencial terapêutico atribuído muitas vezes à tarefa de narrar o trauma. Améry nos diz que a tortura nunca passa, pois depois do *primeiro golpe* nada corresponde mais ao que julgávamos conhecer sobre o mundo. Segundo o autor

o automóvel é diferente, nunca se havia sentido a pressão das algemas na carne, não se reconhece mais as ruas, e a porta da sede da Gestapo, que alguém julgava conhecer por haver passado por ali tantas vezes, revela outras perspectivas, outros ornamentos, outros formatos, quando se atravessa a porta na condição de prisioneiro (2002, p. 170).

O sobrevivente devolvido à vida cotidiana não suportará outra vez o espaço exíguo do automóvel, nem a imobilidade do corpo ou o passeio pelas ruas diante do quartel sem que a memória reconduza o sobrevivente outra vez às imagens da cena do encarceramento e da tortura. Segundo Didi-Huberman, as imagens geralmente figuram na memória quando não há possibilidade de refletir ou compreender os acontecimentos (1998, p. 56) e creio ser razoável dizer que as descrições de imagens atravessam sempre a narrativa do testemunho quando não é possível traduzir a experiência de dor. O absurdo da tortura exige da memória a composição de quadros sensoriais que atuam como tradução, que apelam à contingência e à simultaneidade quando não se pode mais enredar os fatos. Nos testemunhos de Jean Améry está presente a procura inútil de congregar-se a uma identidade, reconciliar-se com um Eu que havia antes do primeiro golpe, e ao mesmo tempo o protesto contra o

esquecimento cuja face mais dissimulada está muitas vezes na representação da tortura que beira a apologia.

De entre os componentes que fazem o fundo para a cena da tortura destaca-se a figura reificada do torturador. É o torturador a máxima da expropriação do corpo do torturado, vítima de uma subordinação aos abusos do poder legitimado pela empresa estatal e dinamizado pela tortura. O corpo do torturador – sorrisos de escárnio, voz, olhos, uniforme – impõe-se ao corpo da vítima assinando nela sua autoridade irrestrita, resguardada pelo isolamento das câmaras de tortura. Trata-se de um autoritarismo para muito além da legalidade da norma jurídica ou da ética, uma violação que faz sucumbir na vítima qualquer esperança no mundo. Amery menciona que a desesperança nas relações de respeito mútuo e no aparato jurídico leva o homem ultrajado à defesa do próprio corpo pela reação física, contudo, também nos diz que “não é assim naquele lugar onde o outro te arranca um dente ou faz desaparecer o teu olho sob um hematoma, quando se padece sem defesa a agressão do adversário que se tornou próximo. Enfim, a violação física levada a cabo pelo outro se transforma em aniquilamento existencial a partir do momento em que já não há ajuda que esperar” (2002, p. 173).

A tortura não causa uma ruptura nos vínculos da vítima com o mundo, de outro modo, fragiliza tais vínculos ao impor à vítima, pelo trauma, uma circularidade da experiência, sempre a mesma e insuportável. Seguidos os tormentos, instala-se na vítima uma passividade mórbida e a expectativa da morte, contra a qual, para muitos, resta a tarefa resistente de escrever. Nenhum prisioneiro ignora o que se vai passar nas “oficinas” onde trabalham os agentes do Estado, “mas com o primeiro soco da polícia contra o qual não há maneira de se defender e que não será detido por nenhuma mão fraterna, uma parte de nossa vida se apaga para não se acender nunca mais” (*idem*). Preocupado em registrar a extensão do horror vivido e afirmar seu protesto ressentido, Améry afirma que não pode “infelizmente poupar o leitor dos detalhes concretos do que aconteceu” (2002, p. 171). Decidido ao esforço de narrar a dor, em protesto, Améry, muito mais que narrar, “desenha” a cena da tortura:

Do teto do búnker pendia uma corda parcialmente enroscada numa polia; em sua extremidade inferior havia um grosso gancho de ferro. Passo por

baixo do aparelho. O gancho foi preso pelas algemas que prendiam minhas mãos atadas às costas. Logo me levantaram com a corda até que meu corpo ficasse suspenso cerca de um metro do chão. (2002, p. 177)

Note que a “oficina” não se constitui apenas das práticas ali realizadas, mas também dos objetos e da maneira como estão dispostos em relação ao corpo, uma vez pendurado pelas amarras nas mãos, o narrador experimenta o abandono de si quando o próprio corpo a um metro do chão se vê reordenado numa outra disposição em relação a um mundo igualmente outro, sem referências anteriores, já que tudo que se vive na tortura é muito além do que se pode representar na escritura de testemunhos e matérias jornalísticas.

A escatologia dos cárceres também é descrita em seus efeitos sobre as possibilidades do corpo. A vida em meio aos dejetos humanos expõe o corpo a níveis extremos de desarticulação psicológica, trata-se de uma experiência de questionamento da condição humana socialmente construída pelo acordo ético entre os indivíduos no que tange à inviolabilidade do corpo. Em diversos testemunhos, as condições degradantes imprimem ao espaço um sentido de humilhação para gestos rotineiros ligados à higiene e à fisiologia do corpo, como a imprimir sobre a experiência diária uma memória aterrorizante. Vejamos com Catarina Meloni, estudante brasileira capturada pela repressão em 1968, cenas da rotina dentro do DOPS:

É uma cela grande, deve ter uns quatro por seis. As grades do corredor a deixam completamente devassada para o carcereiro. Ao fundo uma meia parede esconde um sanitário, desses de subir. Sinto muito nojo de pôr os pés ali, mesmo calçando sapatos [...] seguro a vontade até não aguentar mais. Este lugar é um buraco. Não se vê o sol. É úmido e frio.

[...]

Puseram-nos em uma cela enorme. Só de manhã pudemos ver o ambiente. De um dos lados, o que dava para o pátio interno, não havia parede, apenas a grade bem grande. Olhando-se para baixo, podia-se ver, a uns dez metros, uma estranha construção: uma parede com muitas portas estreitas, sem postigo, próximas umas das outras. Quem não sabe, como eu não sabia, o que é uma solitária, ao olhar de fora pergunta-se pela divisão interna daquele espaço estranho.

Até nós subia um cheiro ácido de matéria decomposta. Por baixo de algumas das portinholas escorria um líquido que deixava uma

marca escura no chão. Escutavam-se gritos, gemidos, berros, vozes de homens trancafiados (MELONI, 2009, p. 48-49; 54)

Podemos analisar o registro cenográfico da prisão se atentarmos para a conformação da cela grande e aberta, passivamente exposta ao olhar do Estado. Cena do corpo desapropriado de sua individualidade e obrigado a uma condição inoperante. As grades voltadas para o pátio interno permitem que os corpos aprisionados sejam devassados pelo olhar da repressão, mas não permitem ao prisioneiro ver qualquer possibilidade de rompê-la. Vale ainda perceber a oposição entre o olho do Estado e o olho do indivíduo, se quisermos brevemente citar a arquitetura do Poder estudada por Foucault (2005). Há na cena anterior um corpo cuja experiência pode supor a relação entre o micro espaço vazio da solitária e os níveis de desespero daqueles outros corpos aprisionados e sem pontos fixos para onde possam lançar olhos.

Frei Fernando, padre dominicano que atravessou quatro anos nos porões da repressão brasileira, escreve em seu *Diário de Fernando*:

Betto passou vinte dias como eremita involuntário em cela solitária. No cômodo de 3x1m cabia apenas uma cama. Não havia água nem sanitário; era-lhe permitido ir ao banheiro apenas uma vez ao dia, às 8h. Para controlar os intestinos, amassava a comida até virar papa. Nos primeiros dias urinava num canto da cela. Depois, graças à embalagem de plástico da firma que fornece laranjas à PM [...] passou a colecionar saquinhos que, cheios de urina, retornavam vazios de sua única ida ao sanitário (2009, p. 121)

Mais adiante, novamente descreve:

Somos agora oito na cela 17 [...]. A cela tem 6x3m, privada turca guarnecida por uma cortina de plástico, uma única torneira, um fogão elétrico de duas bocas, e grades duplas de ferro cobertas por um alambrado, por onde calor e frio penetram sem cerimônia. A privada turca é um buraco no chão, separada dos beliches por uma mureta que não alcança 1m de altura [...] o fedor impregna todo o recinto (2009, p. 129)

Nestes trechos, a narração divide a cena com a descrição da cela. O corpo administrado pelo Estado segundo a rotina de domesticação e controle dos indivíduos figura como território ocupado pela vontade de Outro, de um dominador que dispõe das vontades e da fisiologia do corpo da vítima. Fazer funcionar o corpo em função do espaço cedido, aquele que ocupo em razão da agência de outro, onde não se pode conservar a

individualidade diante dos demais nem a distinção em relação aos dejetos expelidos pelos corpos, tudo isso rotineiramente imposto ao prisioneiro tem o propósito de fazê-lo abrir mão de si. A descrição do cubículo povoado por corpos em franca decomposição revela o vínculo perverso estabelecido entre a rotina fisiológica e a rotina do horror. O corpo vitimado passa a engrenar a mesma máquina que o aniquila e o testemunho é em grande parte o desenho assimétrico, a descrição detalhada e obsessiva dessa aniquilação. A memória do horror é, certamente, a memória dessas imagens da cela, do traçado dos corredores, dos sanitários infectos, dos instrumentos de tortura e sua conformação às tarefas que deveriam cumprir, dos pátios internos, mesas, cadeiras – sobretudo a cadeira do dragão – solitárias, lâmpadas elétricas, gritos e silêncios. Pouco é o que pode ser registrado sob a forma precária da escrita de diários, de vez que mesmo os diários não podem dar conta senão de uma tentativa inócua de equivaler tempo e trauma. Tudo arquivado sensorialmente, todo o horror depositado no corpo que se tornará, ele mesmo, a prisão intransponível.

Talvez por isso Derlei Catarina de Luca tenha dado ao seu testemunho o título *No corpo e na alma*, fazendo-nos pensar em Foucault e seus escritos sobre o biopoder disciplinar aplicado para administração e controle de corpos quando a bem da manutenção de uma ordem ou sistema político. Em seu depoimento, Derlei de Luca também nos informa registros do exercício de poder político sobre o corpo vitimado:

No subterrâneo, as celas de 5 ou 6 metros de altura têm uma janelinha com grade que serve de respiradouro. Do lado de fora, fica rente à calçada. Quando escorrem gotas de água pela parede, sabemos que está chovendo. Quando não, deve haver sol ou neblina. As luzes não se apagam nunca. Para saber se é noite ou dia, só pelo comportamento dos carcereiros, suas mudanças de guarda e a janta que chega às 5 ou 6 da tarde. (2002 : 136)

A referência às luzes elétricas sempre acesas nos leva direto a uma das sequelas mais comuns internalizadas pelo corpo, a saber, a dificuldade de permanecer em ambientes pouco iluminados, bem como o pânico movido por claridades excessivas e por aglomerados humanos. Atividades ao ar livre que expõem o corpo aos olhos do julgamento social também são duramente vivenciadas pelo sobrevivente. Note que as referências aos elementos espaciais como a calçada e a parede, a extensão da cela e a lâmpada, são mais

precisas que aquelas que tentam dar conta do tempo, como a troca de turno dos carcereiros, uma vez que facilmente se podia alterar os horários ou os próprios agentes do Estado.

Neste breve percurso por alguns registros da caracterização descritiva das “oficinas” de tortura e celas do aprisionamento, tento dizer como a cena da tortura se constitui também como uma percepção traumática do cenário fazendo figurar uma relação dolorosa do sobrevivente com o mundo e a vida fora da prisão. Apesar disso, muitos testemunhos do horror elegem a descrição do lugar como uma forma de encontrar expressão para os frágeis limites do corpo exposto a elevados níveis de reificação, a ponto de não se poder distinguir da própria máquina que o aterroriza. O grande impacto das imagens, sons, silêncios e odores sobre o corpo torturado sugere a suspensão de uma temporalidade cronológica e o afogamento numa memória traumática que imprime ao corpo a impossibilidade de recompor-se como personalidade definida ou realinhar-se à vida ordinária sem retornos dolorosos às imagens vivas da tortura.

## REFERÊNCIAS

AMÉRY, Jean. *Tortura*. Trad. Tomás Iosa. In: **Revista Nombres**, nº 17, ano XVII. Córdoba: Dez-2002, p. 165-186.

BERGSON, Henry. **Memória e vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BETTO, Frei. **Diário de Fernando – nos cárceres da ditadura militar brasileira**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009

DE LUCA, Derlei Catarina. **No corpo e na alma**. Criciúma: Ed. do autor, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. 30ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

MELONI, Catarina. **1968 – o tempo das escolhas**. São Paulo: Nova Alexandria, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In: **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, vol. 20, nº 1, p. 65-82, 2008





## CINEMA E RESISTÊNCIA: A DITADURA MILITAR BRASILEIRA EM ZUZU ANGEL, DE SERGIO REZENDE

Lizandro Carlos CALEGARI  
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)  
lizandro.calegari@yahoo.com.br

**Resumo:** *Nos anos compreendidos entre 1964 e 1985, o Brasil viveu a Ditadura Militar, a que se associam imagens de violência extrema. A produção artística desse momento passou a representar tal circunstância histórica, muitas vezes, procurando produzir obras que se colocavam contra a ideologia do poder autoritário em curso. Além de obras literárias e expressões musicais, muitos filmes foram produzidos para “falar” daquela experiência. O propósito deste artigo é arrolar sobre os conceitos de cinema e resistência, buscando verificar como as definições que caracterizam tais vocábulos prestam-se para uma análise da obra Zuzu Angel (2006), do diretor Sergio Rezende. Para o embasamento da proposta, buscou-se respaldo em autores como Walter Benjamin, Alfredo Bosi e Márcio Seligmann-Silva, entre outros.*

**Palavras-chave:** *Cinema. Resistência. Violência. Zuzu Angel.*

**Abstract:** *From 1964 to 1985, Brazil experienced the Military Dictatorship, to which images of extreme violence are linked. The artistic production of that moment came to represent such a historical situation, seeking to produce works that were against the ideology of the authoritarian power. Aside from literary works and musical expressions, many films were made to “speak” about that period. The purpose of this article is to deal with the concepts of resistance and cinema in order to verify how these words help in an analysis of Sergio Rezende’s Zuzu Angel (2006). Walter Benjamin, Alfredo Bosi, and Márcio Seligmann-Silva are the main authors who underscore the present approach.*

**Keywords:** *Cinema. Resistance. Violence. Zuzu Angel.*

## Introdução

O intervalo de tempo compreendido entre 1964 e 1985, no Brasil, foi marcado por intensos episódios de brutalidade e diversas formas de repressão à sociedade civil. Embora essas datas não definam limites fixos para se demarcarem o início e o término de algum acontecimento histórico quando o assunto é violência, porque a herança cultural brasileira está assentada sobre estruturas autoritárias desde os primórdios da colonização, elas são úteis para situar a Ditadura Militar, que teve início em 1º de abril daquele ano de 1964. A partir de então, não obstante os avanços que se observaram no país, particularmente no âmbito econômico, a sociedade começou a ser controlada, sobretudo, pelos militares, que faziam uso do poder para reprimir manifestações que eram contrárias às metas do governo.

É em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do então presidente Artur da Costa e Silva, que se assistiu à implantação do Ato Institucional nº 5, que dava aos governos plenos poderes para controlarem a sociedade através de aparatos diversos de violência. Desde o referido ano até 1974, mais ou menos, as atrocidades cometidas contra as massas populares foram severas. Essas agressões eram físicas e psicológicas, e seu propósito era inibir os opositores do sistema ou mesmo extrair deles informações que incriminassem a si ou a seus companheiros. No livro *Brasil: nunca mais*, organizado pela Diocese de São Paulo e publicado em 15 de julho de 1985, estão descritas as mais diversas formas de tortura aplicadas em pessoas suspeitas de atividades subversivas. Dentre tais métodos, havia a cadeira do dragão, a cama cirúrgica, a coroa-de-cristo, a palmatória, a geladeira, a pancadaria, as queimaduras, o arrastamento por viatura, os choques elétricos e os afogamentos.

Esse período foi decisivo para a definição de rumos do país nos seus vários âmbitos: político, econômico, social e cultural. Particularmente na esfera cultura, em um primeiro momento, a produção ficou estagnada. Aos poucos, começaram a surgir diferentes produções artísticas com o intuito de entender ou representar o período em questão. Na literatura, as tendências foram diversas. Romances de autores como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antonio Callado, Erico Verissimo e Renato Tapajós,

entre tantos outros, valeram-se de tendências diversas para falar sobre a ditadura. Na música, destacou-se um conjunto de autores – entre eles, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto – que, sob o rótulo de Tropicalismo, denunciavam o sistema militar. No cinema, os filmes surgidos na época da Ditadura Militar e mesmo depois desse período tratam de assuntos diversos relacionados ao momento histórico em questão.

Alguns dos filmes mais significativos que têm a Ditadura Militar como tema são: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, *Câncer* (1972), de Glauber Rocha, *Os anos JK* (1979), de Sílvio Tendler, *Pra frente Brasil* (1983), de Roberto Farias, *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, *Que bom te ver viva* (1989), de Lucia Murat, *Lamarca* (1994), de Sergio Rezende, *O que é isso, companheiro* (1997), de Bruno Barreto, *Ação entre amigos* (1998), de Beto Brant, *No olho do furacão* (2002), de Renato Tapajós, *Quase dois irmãos* (2005), de Lucia Murat, *Cabra-cega* (2005), de Toni Venturi, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006), de Cao Hamburger, *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Hatton, *Zuzu Angel* (2006), de Sergio Rezende, *Memória para uso diário* (2007), de Beth Formaggini, e *Cidadão Boilesen* (2009), de Chaim Litewski (cf. SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 69).

O objetivo deste artigo não é analisar todos os filmes elencados, nem a maioria deles. Também não é o intuito aqui tecer comentários generalizantes sobre a produção cinematográfica que traz a ditadura como tema. O propósito é verificar como uma dessas películas – no caso, *Zuzu Angel*, de Sergio Rezende, publicado mais de 20 anos após o término oficial da Ditadura Militar – alia tema e forma no sentido de produzir um determinado efeito em seu público de modo que possa articular-se à definição de resistência: resistência à violência, ao esquecimento, à postura agressiva e autoritária do Estado, às versões conciliadoras da história, por meio das quais a sociedade procura dialogar com o passado sem se atormentar com ele. Parte-se, assim, da premissa de Walter Benjamin, de acordo com o qual o cinema pode resguardar um poder revolucionário e despertar no público um sentimento que conduz à *práxis*.

### **Cinema e resistência: algumas observações teóricas**

O surgimento do cinema, no final do século XIX, trouxe importantes inovações, sobretudo no âmbito artístico. Provavelmente, a sua maior contribuição tenha consistido no fato de ele atingir um público numeroso, um “sujeito coletivo”. Walter Benjamin, em seu clássico estudo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, publicado em 1936, justamente em razão dessa particularidade, atribui algumas características positivas ao cinema. Do seu ponto de vista, por ser uma criação coletiva para a coletividade, o cinema responderia aos anseios perceptivos do homem moderno. Uma vez que esta arte atinge as multidões, o crítico alemão a avalia como um poderoso instrumento revolucionário, como uma arte-pedagógica capaz de conduzir as multidões ao seu autoconhecimento (BENJAMIN, 1994). Assim, para o ensaísta, o cinema pode ser concebido como um utensílio político valioso que, devido ao seu caráter coletivo, mas também liberto da exploração capitalista, assume força revolucionária.

Benjamin explica que a utilização política do cinema pelo fascismo é o exemplo de como a apropriação dessa moderna forma de percepção pode satisfazer aos interesses de movimentos reacionários e materializar na tela os ideais totalitários. Nesse sentido, conforme interpretação proposta por Cássio dos Santos Tomaim,

[a] essa ‘estetização da política’, posta em prática pelo fascismo, Benjamin busca a contrarresposta na ‘politização da arte’ do comunismo. Se o fascismo oferece às multidões a sua própria destruição como um ‘prazer estético de primeira ordem’, o comunismo responde com uma arte que visa levar as massas a romperem com a sua passividade, que provoque nelas os choques que trarão à tona faíscas de um intelecto apagado pelas cinzas da autoalienação. (TOMAIM, 2004, p. 104)

Considerando tais proposições, é plausível dizer que o cinema pode ser um instrumento perigoso sob domínio de movimentos contrarrevolucionários, pois pode servir à política ritualizada como meio de tornar presente às multidões diante das telas eventos mitificadores de um regime tais como ritos dos desfiles, dos jogos e dos *meetings*. Por outro lado, contudo, pode servir de fermento para que as massas se coloquem contra sistemas autoritários ou totalitários, pois pode acenar contra as

propostas ideológicas desses regimes. É claro, Benjamin não se preocupa com o conteúdo dos filmes, mas com a sua forma, no sentido de averiguar que a arte cinematográfica sugere uma nova percepção, uma nova forma de o público lidar com a obra de arte. Entretanto, não dá para negar que um filme também veicula um tema, e este não pode ser descartado quando se alude ao seu conteúdo, ou seja, ao se falar do conteúdo de um filme, está-se aludindo ao seu tema e também à sua forma.

Assim, na perspectiva benjaminiana, há um vínculo entre as cenas estéticas veiculadas pelo cinema e questões de ordem política. Essa relação pode ser compreendida a partir do conceito de choque tal como pensado pelo próprio autor. Para o filósofo alemão, a vida moderna está repleta de choques, e o cinema incorporaria tais choques em sua constituição. Como destaca o próprio crítico, “[o] cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo” (BENJAMIN, 1994, p. 192). Com tais elementos postos em sua constituição, o cinema resguardaria, pois, um caráter pedagógico, isto é, mobilizaria as camadas sociais, pois poderia despertar-lhes o senso crítico em relação a determinado tema.

Essa mobilização do público pode se dar de algumas formas, mas a principal talvez diga respeito à maneira como o diretor resolve o conflito básico do enredo do filme. Assim, em se tratando de uma obra de arte, o cinema teria como uma de suas funções pressupostas incitar emoções diversas, enfim, um dos componentes do filme é satisfazer os princípios da catarse, isto é, a purificação das emoções. O conceito de catarse, a propósito, é devedor das proposições de Aristóteles que, ao tratar da tragédia, na *Poética* (1966), afirma que esse gênero suscita terror e piedade, visando à purificação das emoções. Quando isso se realiza plenamente, verifica-se um dispositivo trágico. Conforme Márcio Seligmann-Silva (2008, p. 96), o cinema “funciona como uma espécie de multiplicador da capacidade do dispositivo trágico”.

Esses conceitos operados pela tragédia grega são importantes para se entender alguns aspectos do cinema contemporâneo brasileiro, sobretudo aquele surgido nas últimas décadas, por veicular um tipo cru de realismo. O mais curioso a ser observado

nessa produção mais recente é que se apagam as fronteiras entre a vida e a ficção, delineando-se “uma espécie de antiestética, com caráter mais indicial e anti-ilusionista, posto a uma tradição metaforizante” (Ibid., p. 97). O que se pode observar em uma parcela dessa produção fílmica caracterizada por um forte teor realista é que ela aproveita da tragédia o espetáculo da dor e o gesto de empatia e de piedade, mas não realiza uma catarse, mas uma “contracatarse” (Ibid. p. 100). Ou seja, há filmes que atendem ao gosto do público, legitimando a violência, mesmo em situações em que há punição para quem pratica algum mal; por outro lado, não obstante essa violência, observa-se uma contracatarse, isto é, vilões e algozes não são punidos pelos seus atos de crueldade, o que pode gerar um sentimento de revolta no público.

Nesse último caso, é possível o estabelecimento de relações entre a definição de contracatarse, tal como proposta por Seligmann-Silva, e o conceito de resistência, tal como definido por Alfredo Bosi. Segundo Bosi (2002), o sentido de resistência tem a ver com uma “força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito”, logo resistir é “opor a força própria à força alheia”. Ainda de acordo com o crítico, o cognato próximo a tal termo é “*in/sistir*”, e o antônimo familiar é “*des/sistir*” (Ibid., p. 118). Assim, se for feita uma associação entre tais definições e as peculiaridades que caracterizam o cinema que contesta a ditadura, pode-se dizer que se trata de cinema de resistência, porque os filmes abordam determinados conteúdos de forma que resistem a uma força exterior posta pelo poder. Isso se dá basicamente por esse efeito de contracatarse que desacomoda os expectadores, fazendo-os se oporem a determinadas ideologias.

Embora o crítico brasileiro aborde o conceito de resistência, aliando-o a narrativas literárias diversas, sua proposta é viável para uma compreensão do cinema brasileiro que lida com a Ditadura Militar<sup>1</sup>. Nesse sentido, para o ensaísta, a ideia de resistência está atrelada a duas perspectivas que não necessariamente se excluem. Assim, por um lado, a resistência se dá como tema; por outro, como processo inerente à escrita, no caso do cinema, ao modo como ele se compõe, se estrutura. Tanto em um

---

<sup>1</sup> É claro, não se pode esquecer que o cinema é uma narrativa, só que assentada sobre características diferentes daquelas que compõem as obras literárias.



caso quanto em outro, salienta o autor, está implícita a noção de “valor”, que é o objeto da intencionalidade da vontade e a força propulsora das ações do artista. Dito em outros termos, o valor, na esfera da *práxis*, “se provará pela coerência com que o homem justo se comporta a partir de sua decisão” (Ibid., p. 121). Ou seja, embora pareça sobre esse homem de ação uma força contrária às suas intenções, ele deve se manter firme em sua proposta.

A resposta do artista – e, aqui, inclui-se a do diretor cinematográfico – se dá por meio de sua obra cujo resultado é garantido “pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras”. Com isso, são seriam os valores em si que distinguiriam um narrador resistente e um militante da mesma ideologia, mas “os modos próprios de realizar esses valores” (Ibid., p. 123). Nesse ponto, alerta Bosi, o artista não deve correr o risco de produzir uma obra panfletária ou mesmo condenar antivalores supostamente representados ou promovidos pelas imagens do texto. A proposta da resistência tem a ver, então, com a ideia de engajamento.

O conceito de resistência, portanto, está atrelado às opções temáticas e formais de uma obra de arte e alia-se à ideia de insistência e de oposição a uma força externa ao sujeito. Implica um “*não* lançado à ideologia dominante” e a uma “tensão interna” inerente à obra (Ibid., p. 129). Essa narrativa atravessada pela tensão crítica “mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Ibid., p. 130). É nesse sentido que se pode afirmar que o cinema que resiste à violência e à ideologia autoritária dos anos de chumbo no Brasil pós-64 transcende a vida real, pois ela descobre detalhes que a ideologia dominante tenta acobertar. É nessa perspectiva que se pretende analisar o filme *Zuzu Angel*, de Sergio Rezende, que veio a público em 2006.

### ***Zuzu Angel*: cinema e resistência**

Em 2006, o diretor Sergio Rezende leva às telas o filme *Zuzu Angel*, que narra a história de Zuleika Angel, a Zuzu (personagem interpretada por Patrícia Pillar), e a de



seu filho Stuart Edgar Angel Jones (Daniel de Oliveira), quando do envolvimento deles com a Ditadura Militar. Zuzu é mineira e fora casada com o americano Norman Angel Jones (Ísio Guelman), com quem teve três filhos. No Rio de Janeiro, para onde se transferiu depois de seu divórcio, construiu sua vida costurando para fora. Aos poucos, firmou certo nome. Em 1971, estava no auge de sua carreira profissional como estilista de moda, fazendo sucesso inclusive nas passarelas norte-americanas. Não obstante as suas conquistas, a sua vida não era apenas alegria.

Suas angústias eram decorrentes das atitudes de seu filho, que, além de pertencer à turma do Lamarca, militante brasileiro e guerrilheiro comunista, era um combatente político, considerando-se socialista e revolucionário. Ele e seu grupo iam às ruas protestar contra as injustiças do sistema, contra o imperialismo e a favor da liberdade. Depois de seis meses sem ouvir a voz de Stuart, certa dia, Zuzu recebe um telefonema anônimo informando-lhe de que o filho havia sido preso pela Polícia do Exército. A partir desse momento, iniciam-se os trabalhos da mãe para saber do paradeiro do filho. O filme não obedece a uma ordem cronológica e conta com vários *flashbacks*, principalmente focando episódios da vida de Tuti, como era chamado o rapaz, desde a sua infância até seus últimos dias.

Zuzu não estava sozinha nessa empreitada. Ela contava com o apoio das duas filhas – Ana (Fernanda de Freitas) e Hilda (Regiane Alves) – e do seu advogado, o Dr. Fraga (Alexandre Borges), que enfrentava o regime militar amparado em leis. Não são poucos os seus esforços para obter informações a respeito de Stuart. Inicialmente, Zuzu e Fraga vão à Base Aérea. Lá, são interrogados pelo Capitão Mota (Flávio Bauraqui), que lhes faz uma série de perguntas com o intuito de reunir provas para incriminar Stuart. O que merece ser anotado, desse episódio, é que, enquanto eles conversam, estão sendo gravados na sala de escuta. O capitão não contribui com Zuzu, e esta, indignada, se exausta:

Se o Stuart cometeu algum crime e foi preso, que seja julgado. E se ele for justamente condenado, eu venho trazer maçãs a ele no dia de visita. Agora, o que eu não aceito é que vocês finjam que ele não existe; e nem que ele seja condenado sem julgamento. Isso vocês não podem fazer.

Como se observa, os referidos aspectos permitem que se elabore a ideia de que existe um confronto estabelecido entre memória e esquecimento colocado por diversos atores sociais e políticos nos países de tradição autoritária, como é o caso do Brasil. Segundo Enrique Serra Padrós (2001), mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outros indivíduos, contribuindo, assim, para que a memória seja fator fundamental tanto de identidade e de suporte dos sujeitos coletivos quanto da preservação da experiência histórica acumulada. Desse modo, sendo, pois, uma construção, ela é perpassada, veladamente, por mediações que expressam relações de poder que hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos e culturais. No entanto, conforme o autor ressalta, são os indivíduos que lembram, mas “são os grupos sociais que determinam o que deve ser lembrado e como deve sê-lo” (Ibid., p. 83). Assim, o filme *Zuzu Angel* ganha dimensão de denúncia, uma vez que é a classe militar que determina o que deve permanecer ileso para não comprometer a integridade do seu projeto.

Fraga dá entrada em petições nas Auditorias Militares para que informem oficialmente se Stuart está preso ou não. O Exército, o Ministério da Marinha e a Jurisdição da Zona Aérea são unânimes em alegar que o rapaz nunca havia passado por aquelas instâncias. Além disso, Zuzu conversa com o padre que prega suas orações nas prisões a fim de descobrir alguma pista sobre o filho, mas, pelo que tudo indica, ele também compactua com as regras do sistema, amparado pelo argumento de consolo de seus fiéis. Conforme explicação que fornece, “[t]udo isso que se diz sobre as prisões é propaganda comunista. As torturas de que tanto falamos, não é nada disso. Os tais choques são levinhos. É uma maquininha à toa, minha filha, que não mata ninguém...”. Estas seriam estratégias para que a verdade (qualquer que seja) não venha à tona. Como complementa Padrós (2001, p. 87), a sonegação de informações – e, com isso, a imposição do esquecimento – serve como mecanismo de anestesiamento geral e “desresponsabilização” histórica, algo que interessa ao poder dominante.

A verdade, no entanto, aparece. Certo dia, Zuzu recebe uma carta relatando o que havia acontecido com seu filho. O bilhete fora escrito pelo seu amigo, Alberto Dias (Caio Junqueira), e dizia o seguinte:

Minha senhora, esse é para mim um assunto doloroso e eu sei que deverá ser ainda mais para a senhora. Não me é fácil descrever as coisas de forma tão crua, sabendo que, com isso, estarei destruindo esperanças, que sempre permanecem numa mãe aflita pelo desaparecimento de um ente tão querido. Ainda mais que, nesse caso, tenho uma ligação e um envolvimento emocional específico. A morte de seu filho me diz respeito também.

Stuart, quando caiu, portava uma calça azul, camisa clara e um casaco marrom. Foi levado no porta-malas de um Opala para a base aérea do Galeão. Na noite de 14 de maio, fui torturado ao lado de Stuart. Durante a madrugada, ouvi um grande alvoroço no pátio. Barulho de carros sendo ligados, gritos, perguntas e uma tosse constante de engasgo que se seguia sempre às acelerações<sup>2</sup>. Como era hábito após uma sessão de tortura, cortaram a água das celas para aumentar a sede que ocorre depois dos choques. Stuart ficou numa cela ao lado da minha. Percebi que ele estava em estado precário. Tossia sem parar, uma tosse angustiante, que ouvi durante toda a noite. Três frases se repetiam sempre: ‘Água’, ‘Eu tô ficando louco’ e ‘Eu vou morrer’. De madrugada, quase ao amanhecer, abriram a cela e retiraram Stuart, inerte, certamente já morto. Alguém disse: ‘Mais comida de peixe na restinga da Narambaia’.

Chamam a atenção, nessa carta, as palavras proferidas por Stuart depois da tortura: “Água”, ‘Eu tô ficando louco’ e ‘Eu vou morrer’. Em situações de extrema violência, o caminho da loucura não é algo anormal. A dor e a impossibilidade de restituir o corpo e as condições psíquicas levam ao trauma. Assim, trauma e loucura são condições paralelas nessas circunstâncias, já que o indivíduo não encontra uma linguagem capaz de defini-los. Destituída das condições de ressignificar os acontecimentos, a vítima fica louca. Como se não bastasse isso, é levada ao esgotamento e ao desejo de morte.

Além da violência física, uma das estratégias de agressão psicológica consistia na exibição, muitas vezes pública e coletiva, dos corpos nus das pessoas. A nudez era proposital, e um dos seus objetivos era justamente humilhar as vítimas. Era, além disso, uma prática recorrente adotada pelos agressores e tinha um significado simbólico maior:

---

<sup>2</sup> Stuart foi amarrado na traseira de um automóvel de forma que seu rosto ficasse em frente ao cano de descarga para inalar o gás carbônico; enquanto isso, era arrastado. Trata-se de uma forma de tortura – o arrastamento por viatura –, comum na época.

imprimir a ideia de que os indivíduos não eram e não tinham nada nem ninguém à sua volta de modo que se sentissem indefesos, desarmados e fracos.

Zuzu fica desorientada com a trágica notícia; no entanto, agora, sua missão é outra: não mais descobrir o que aconteceu com seu filho, mas reunir provas para incriminar os culpados pela tortura e morte de Stuart. Em outras palavras, seu objetivo era resistir a uma força exterior a si. O filho foi brutalmente assassinado não apenas por resistir às injustiças e às crueldades impostas pelo sistema, mas também por negar fornecer o endereço de seu companheiro Lamarca. Sempre que possível, sempre que surgia uma oportunidade, ela delatava os assassinos de seu filho. Em aviões ou por meio de cartas que endereçava a inúmeras pessoas influentes – intelectuais, artistas e deputados –, Zuzu desafiava o poder. Ela promove desfiles de protesto, jogando inclusive com as cores. Assim, cores vivas e alegres de um país tropical ganham formas de pássaros engaiolados, tanques de guerra, sol atrás de grades, etc. Não só isso, o verde cede lugar para o vermelho e o preto. Aqui, observam-se outros sentidos atrelados ao vocábulo “resistência”: insistência e coerência de valores.

Na Auditoria da Justiça Militar, mais uma vez, ela denuncia as autoridades pelo sumiço de Tuti, situação essa em que é acusada de desacato. Na ocasião, ela se defende: “[d]esacato é impedir o direito sagrado de uma mãe enterrar o seu filho”. Aqui, reside uma questão central: “a falta de um momento de luto”, algo que, de acordo com Janaína de Almeida Teles (2012), “impossibilita a emergência de representações de um corte, de um antes e um depois”, ou seja, há um impedimento de um processo de ruptura com o passado, de forma que a memória não se constitui integralmente, impedindo uma pretensa ideia de apaziguamento individual e social (p. 110-111). Essa busca pela realização do luto alia-se com o desejo de restituição do passado. Em *Zuzu Angel*, o trabalho de luto não realizado e a impossibilidade de conhecer o passado frustram a protagonista, gerando uma sensação de impotência. São justamente esses fatos que fazem com que ela lute contra o regime. Em livro, a própria Zuzu registra que o seu objetivo era “substituir o filho na luta contra a ditadura” (*apud* TELES, 2012, p. 115).

Depois de seus desfiles em Nova Iorque, durante dois anos, a vida de Zuzu ficou estagnada. Com a imprensa sob censura, suas denúncias não eram ouvidas por ninguém.

Naquele clima de insegurança, Ana, filha de Zuzu, permaneceu nos Estados Unidos. Hilda não quis ir para lá, pois já estava trabalhando como atriz e jornalista no Brasil. Em 1973, uma nova tragédia: Sônia (Leandra Leal), esposa de Stuart, é presa quando voltava clandestinamente ao país. Antes de ser assassinada, levou choques, foi espancada, seviciada com um cassete e teve os seios arrancados. Seu corpo também nunca foi entregue à família. É no seu trabalho que a estilista encontra forças para viver. Em 31 de dezembro de 1975, no entanto, um fato novo confere-lhe ânimo para continuar sua luta.

Um homem da repressão, ex-oficial da aeronáutica, Marco Aurélio Carvalho (Aramis Trindade), procura Fraga e diz que está disposto a contar tudo o que sabe a respeito da morte de Stuart. Resolve falar a fim de se vingar de seus companheiros: diz que foi acusado injustamente de ter ficado com o dinheiro de um assalto da guerrilha urbana. Marco foi um dos carrascos que, no passado, ajudou a prender e a torturar Stuart. Agora, está disposto a depor contra o sistema de que fazia parte. Entretanto, a sua condição é de que Zuzu engendre um plano com cujo depoimento consiga atingir eficazmente os culpados. A estratégia da protagonista, então, consiste em fazer as autoridades norte-americanas saberem o que aconteceu com Stuart (este era filho de americano). Para tanto, primeiramente, entra em contato com o Secretário de Estado Norte-Americano Henry Kissinger, e, depois, tenta enviar o dossiê completo para a Anistia Internacional, em nome do Sr. Ray Bunker. Marco Aurélio é preso, provavelmente morto, e Zuzu não conclui seu trabalho. Sofre um acidente e morre.

A morte de Zuzu, em 1976, foi declarada acidental. Chico Buarque, amigo da famosa estilista, distribuiu 60 cópias da declaração da vítima às personalidades e à imprensa. Nenhum órgão se atreveu a publicá-las. Vinte anos depois, a Comissão dos Mortos e Desaparecidos Políticos, constituída pelo Governo Brasileiro, após uma perícia irrefutável e uma testemunha ocular, concluiu que ela fora realmente assassinada. As filhas, Hilda e Ana, fundaram o Instituto Zuzu Angel para preservar a memória da mãe e do irmão.

Assim, verifica-se, a partir das aludidas ocorrências, que o filme em apreciação narra duas histórias: uma centrada na vida de Zuzu, e outra na vida do filho, Stuart.

Esse fora brutalmente assassinado justamente por lutar contra as injustiças do sistema. Isso vem ao encontro das premissas defendidas por José Antonio Segatto (1999), segundo o qual, toda vez que a classe civil se volta contra a ideologia imposta pelo poder, é reprimida. A história de Zuzu não é diferente. Ela tenta, de inúmeras maneiras, delatar os carrascos de seu filho, e, por se tornar uma ameaça, foi da mesma forma morta. Ainda nesse caso, o seu assassinato aconteceu por outro motivo: ela lutou corajosa e insistentemente para manter viva a memória do filho, ela procurou coerentemente resistir ao sistema. No entanto, há, segundo Teles (2012, p. 117), inclusive, “a eliminação física daqueles que ficaram para contar essa história e a eliminação simbólica, que segue nos dias de hoje”.

Essa não é uma prática observada apenas no Brasil. Outros países de tradição autoritária enfrentam dilema semelhante. Alexander e Margarete Mitscherlich (1973), por exemplo, estudando o contexto histórico alemão do século XX, procuram conhecer e compreender alguns fundamentos da política do país, recorrendo, para tanto, a uma investigação psicológica dos indivíduos. A pesquisa proposta por eles se dá nessa direção porque acreditam que a organização política do referido país determina, por meios diversos, as formas de comportamento dos cidadãos de modo que esses sujeitos passam a atender, de maneira inconsciente, aos ideais do Estado.

Partindo dessa problemática, o livro dos autores discute várias questões e, nele, chamam a atenção passagens em que os autores apontam para a ideia de que as estratégias de apagamento do passado ou de ocultação de decisões políticas sejam determinantes para a ocorrência de inúmeros acontecimentos que configuram a realidade atual. Alexander e Margarete Mitscherlich alegam que existe uma carente difusão dos fatos históricos e políticos na consciência da vida pública. Eles comentam, por exemplo, que os dirigentes tratam os crimes nazistas como um conflito bélico sem importância ou que eles excluem a classe civil de importantes decisões políticas. Tudo isso, na visão dos críticos, restringiria a liberdade de pensamento dos indivíduos de modo que teriam a sua opinião crítica e a sua autoconfiança sucumbidas.

O caso da América Latina – onde, aliás, segundo Antonio Callado (2006), a democracia não parece ser um fenômeno duradouro ou capaz de deitar raízes profundas



– é bastante sugestivo a esse respeito. Em um artigo dedicado ao estudo de determinadas obras de Mauricio Rosencof, Raúl Caplán (2001, p. 69) faz referência à política de “desmemória voluntária” difundida pelo presidente Julio María Sanguinetti após o término do período ditatorial no Uruguai. O autor explica que essa política de desmemória – designada pelo poder através do uso da expressão “ojos en la nuca” – tinha como objetivo desqualificar aqueles indivíduos que, porventura, viessem a exigir verdade e justiça, bem como infligir a eles um obstáculo de modo a fazê-los avançar às cegas, ou seja, sem orientação, justamente para que não reivindicarem qualquer punição contra os opressores. Essa ordem de ideias, como se verifica, é plausível para se compreender *Zuzu Angel*.

### Considerações finais

O cinema tem a particularidade de atingir um número expressivo de pessoas em circunstâncias variadas. Essa característica é importante porque ajuda na formação de uma consciência coletiva. Os meios de comunicação têm a capacidade de alienar as pessoas, mas também a de mobilizar a sociedade, dependendo da forma como trabalha com a matéria que quer veicular. O cinema, nesse sentido, em virtude de suas possibilidades técnicas, pode servir tanto para criar um universo que não condiz com a realidade quanto para revelar aspectos que se desejam ocultos, apagados ou esquecidos. A proposta de Walter Benjamin, aliás, é a de que se pense o cinema como um meio de mobilização das massas.

Com isso, se o filme tem essa capacidade, ele pode ser utilizado para conscientizar as pessoas de acontecimentos ou fatos importantes da atualidade ou do passado, ajudando na formação de uma consciência crítica e questionadora. Essas intenções, quando aspiradas, podem forjar uma maneira de pensar que resiste àquilo que a ideologia quer que se pense. É justamente a esse ponto que se articula a noção de resistência. Resistir é opor-se a uma força exterior do sujeito, mas, nesse processo, há a necessidade de que o ser que resiste seja insistente em sua proposta e que parta de princípios éticos e de valores coerentes.



Tais aspectos podem ser observados em *Zuzu Angel*, dirigido por Sergio Rezende. Trata-se de um filme que, se levados em conta tais princípios, define-se como cinema de resistência, tanto no conteúdo que apresenta quanto na forma como se estrutura. Em relação a tais aspectos, pode-se afirmar que ele não realiza uma catarse, mas sim uma contracatarse, já que o telespectador não purifica a suas emoções ao término do filme, uma vez que alguns personagens – Zuzu, Stuart e Sônia – foram brutal e covardemente assassinados e, na película, não há qualquer representação de justiça a favor deles e de seus familiares. Isso faz com que brote do público um sentimento de revolta contra o sistema autoritário que caracterizou o regime militar. Essa impunidade é recorrente até os dias atuais, fazendo com que esse passado não se interrompa na mente das vítimas e de seus familiares e que muito a respeito da Ditadura Militar precisa ser revisto.

No que diz respeito aos temas, o filme estudado lida com uma série de questões que, de uma maneira ou de outra, associam-se à noção de resistência. Ele resiste à violência institucionalmente elaborada, à ideia de esquecimento forjado pelas elites dominantes e à noção de passado acabado, concluído e resolvido, só para citar alguns exemplos. A violência não é algo legítimo em qualquer situação, esse passado agônico não pode ser esquecido para que não se repita, e a história da ditadura não pode ser vista como algo pertencente exclusivamente ao passado. É uma história em aberto, que merece novas revisões. Como se verifica, o cinema tem essa capacidade de servir à sociedade, de ser um caminho em direção à libertação.

### Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARQUIDIOCESE de São Paulo. *Brasil: nunca mais*. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

CALLADO, Antonio. *Censura e outros problemas dos escritores latino-americanos*. Trad. Cláudio Figueiredo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CAPLÁN, Raúl. Todas las memorias: las cárceles uruguayas e la obra de Mauricio Rosencof. *L'Ordinaire Latin Americain*, Université de Toulouse, n. 183, p. 67-75, jan./mar., 2001.

MITSCHERLICH, Alexander; MITSCHERLICH, Margarete. *Fundamentos del comportamiento colectivo: la incapacidad de sentir duelo*. Versão espanhola de André Sánchez Pascual. Buenos Aires: Alianza, 1973.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. *Letras*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95, jan./jun., 2001.

SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: \_\_\_\_\_.; BALDAN, Ude (Org.). *Sociedade e literatura no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. p. 201-221.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrativas contra o silêncio: cinema e ditadura no Brasil. In: \_\_\_\_\_.; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 64-85.

\_\_\_\_\_. Violência e cinema: um olhar sobre o caso brasileiro hoje. *Comunicação e Cultura*, Lisboa, n. 5, p. 95-108, 2008.

TELES, Janaína Almeida. Os trabalhos da memória: os testemunhos dos familiares de mortos e desaparecidos políticos no Brasil. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; GINZBURG, Jaime; HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Escritas da violência: representações da violência na história e na cultura contemporâneas da América Latina*. Vol. II. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 109-118.

TOMAIM, Cássio dos Santos. Cinema e Walter Benjamin: para uma vivência da descontinuidade. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, n. 16, p. 101-122, 2004.

ZUZU Angel. Direção de Sergio Rezende. Brasil, Warner Bros. Distribuidora, 110 min., son., color., drama, 2006.

## O NEGRO NOS PRIMÓRDIOS DO CINEMA BRASILEIRO: UMA ABORDAGEM ENTRE A LITERATURA E A IMPRENSA

Lucinéia Alves dos **SANTOS**  
Universidade Federal do Amapá (UNIFAP)  
lucineiaalves@unifap.br

**Resumo:** *Abordaremos neste trabalho três linguagens diversas: literatura, imprensa e cinema. Embora essas linguagens sejam diferentes, sofrem influências entre si no final do século XIX e início do século XX, momento em que surge o cinematógrafo. Para demonstrar tais influências neste período, abordaremos duas personalidades negras que tiveram papel importante para a consolidação do cinematógrafo brasileiro e ao mesmo tempo se destacaram na literatura ou na imprensa nacional: João do Rio e Benjamim de Oliveira.*

**Palavras-chave:** *Literatura. Cinema. João do Rio. Benjamim de Oliveira.*

**Abstract:** *This essay will approach three language manifestations: Literature, Printing Press and Cinema. Although these languages are diverse, they influenced one another at the end of the XIX (nineteenth) and beginning of the XX (twentieth) centuries, that is, at the moment cinematographer has one come out. To demonstrate such impulses in this period we will point out two black personalities who performed important roles to the consolidation of Brazilian Cinematographer and stood out from Literature or in national Printing Press as well: João do Rio and Benjamim de Oliveira.*

**Keywords:** *Literature. Cinema. João do Rio. Benjamim de Oliveira*

## **Introdução**

Neste trabalho abordaremos duas personalidades negras que participaram da consolidação do cinematógrafo brasileiro, atuando ou escrevendo sobre este evento. Faremos um recorte dos anos de 1907 a 1910, período de grande produção nos trabalhos do literato e artista analisados em concomitância com o auge da cinematografia brasileira, estes homens são João do Rio e Benjamim de Oliveira, ambos percorreram três manifestações diversas: cinema, imprensa e literatura. João do Rio trilhou o caminho da imprensa como jornalista, literatura por ser cronista, e cinema por abordar o tema em sua literatura e mostrar a visão que possuía do cinematógrafo. Já Benjamim de Oliveira encontra-se no âmbito cinema e imprensa, embora tenha sido importante também para o circo e o disco, como veremos em um capítulo específico.

O momento analisado estava à frente da abolição da escravatura apenas 20 anos. Agravando assim a visão apresentada nos estudos de teorias raciais, onde acreditava-se que as pessoas negras, indígenas e mestiças eram o atraso da nação brasileira. Entretanto, nossos protagonistas contribuíram para o desenvolvimento da nova arte que surgia e deixaram seus registros na história como veremos.

### **João do Rio e a experiência de seu tempo**

João Paulo Alberto Coelho Barreto (João do Rio) foi um literato importante e grande jornalista, nasceu no Rio de Janeiro em 1881. Era mulato, a mãe era de origem negra e o pai branco. Sua avó materna era mestiça e chamava-se Gabriela Amália Caldeira, fora amásia de um homem branco e médico chamado Joaquim Cristóvão. Este não contraiu matrimônio com Gabriela, pois ela era “quase negra e analfabeta”. Porém juntos tiveram quatro filhas. O doutor Joaquim Cristóvão deixou a amásia negra para casar-se com uma mulher branca da alta-sociedade. Esta era a ascendência de João do Rio que às vezes era atacado por sua origem.

Mesmo sendo de descendência afro-brasileira, João do Rio parecia não considerar-se negro, esse dado é perceptível pelas imagens existentes do escritor, como a fotografia oficial para a Academia de Letras, que foi retocada principalmente na região do nariz.

Naquele momento era muito comum este processo de retocar fotografias por questões raciais. As pessoas usavam pó de arroz na face para ficarem mais claras. No início do século XX, estava em voga o ‘darwinismo racial’, acreditava-se que em um século a população negra desapareceria do território brasileiro através da mestiçagem, desta maneira o país teria um grande progresso. Lilian Schwarcz aborda o tema em seu livro *O espetáculo das raças*, onde cita como exemplo deste ideal de embranquecimento o quadro *A Redenção de Cam*, que apresenta a imagem de uma mulher negra de mãos aos céus como se estivesse dando graças, uma jovem mulher mulata com uma criança de aparência branca ao colo, e o pai branco, porém de fisionomia mestiça, observando sorridente a criança. Este quadro foi reproduzido em um ensaio datado de 1911, que abordava o branqueamento brasileiro. Sob a reprodução havia esta frase: “Le nègre passant au blanc, à la troisième génération, par l’effet du croisement des races.” (IN: SCHWARCZ, 1993:11)

### O cronista e o cinematógrafo

João do Rio presenciou o auge do cinematógrafo no Brasil, participou ativamente do evento, escrevendo um livro de crônicas intitulado *Cinematographo*, além de possuir uma sessão dominical na *Gazeta de Notícias*, também chamada *Cinematographo*.

A coluna dominical era apresentada na primeira página do jornal *Gazeta de Notícias*, sempre acompanhada por uma imagem, geralmente uma pintura acadêmica. O texto apresenta-se dividido em tópicos com o nome dos dias da semana, onde João do Rio abordava diferentes assuntos: literatura, sociedade, costumes, crítica teatral, políticos, artistas, etc. Além, é claro, do próprio objeto que nominava a coluna: o cinematógrafo. Neste trabalho, João do Rio assinava como Joe. Sob este pseudônimo, o cronista produziu o *Cinematógrafo* por três anos, de 1907 a 1910.

Destacaremos alguns de seus textos apresentados na crônica dominical, como a do dia 01/09/1907, com o tópico: *Terça*. O assunto abordado foi a vida de jornalista. Joe

escreveu claramente que os jornalistas ganhavam mal e deviam vestir-se bem. Eram maltratados onde chegavam. Não dormiam para ter um furo de reportagem:

E vão. Não dormiram a noite passada. O jornal precisa trazer todo dia seu escândalo. O publico 'blasé' exige um assassinato diario do Carlito da Saude ou a descoberta de uma quadrilha de moedeiros falsos. (JOE, 01.09. 1907, p. 1)

Neste artigo, nosso cronista, além de abordar a vida dura dos jornalistas, mostrou a preferência dos leitores pelos fatos sensacionalistas, como assassinatos, roubos, atropelamentos por bondes, etc., enquanto a crônica mais elaborada não suscitava muito interesse.

Joe apresentou inúmeras situações em suas crônicas, como o comportamento da burguesia carioca. No dia 29/09/1907, o autor escreve sobre o Teatro Lírico: "Uf\_ Acabou o Lyrico\_ Sim\_ Acabou\_ (...)" (*Idem*, 29-09-1907, p.1)

A crônica *Cinematógrafo* de subtítulo *Domingo* começa com tom de comemoração pelo fim do Teatro Lírico. Joe explica que a frequência àquele lugar era modismo. As pessoas pouco prestavam atenção nas peças, mas sim na vida alheia. Nem sempre se cumprimentavam, porém sabiam tudo da vida do vizinho de camarote: o valor da hipoteca, das contas da modista... Falava-se da mulher do próximo, se estava mais envelhecida ou mais bonita. Segundo o cronista, ainda todos os frequentadores do teatro, depois de visitá-lo, iam ao mesmo lugar: tomar chocolate no Bravo, era a moda.

No dia 12 de abril de 1908, João do Rio escreveu em seu texto de subtítulo *Sábado*, a moda de se falar da Europa. O cronista usa como cenário um salão elegante do Rio:

Falla-se do estrangeiro, da Europa, de Paris, das modas proximas de Longchamp, do rei Eduardo que está menos pançudo. Estaremos nós mesmo no Rio?  
- Você ainda não foi á Europa?  
(...)  
- Mas é impossível\_ Va quanto antes. Você esta cometendo um crime\_  
É um meio 'snob', desse snobismo que os perderia se fosse possível (...)  
(*Idem*, 12.4.1908, p.1)

Esta mesma reflexão foi feita no dia 15 de setembro de 1907, em um artigo de subtítulo *Terça*, onde há uma observação sobre conferências literárias. Ele escreve que as

conferências viraram mania, mesmo se o conferencista não fosse bom, as pessoas iam prestigiá-lo só por seu nome.

Joe destacou um destes eventos que aconteceu na Associação dos Empregados no Comércio, feito pelo francês A. De Doumer. O tema era sobre economia europeia, detalhe, a conferência foi apresentada em língua francesa. O narrador levantou uma questão: será que todos os presentes sabiam francês, já que prestavam tanta atenção e lotaram o local?

Nós somos de uma assimilação furiosa. Mas aprender francez, degerir um discurso de uma hora sobre a economia européa logo depois pareceria de mais, se quizessemos imaginar o Rio de Janeiro sem fallar francez. Felizmente toda a gente falla francez, é francez desde o Selimidt cabellereiro até os cardapios dos hoteis. É por isso talvez é que cada vez se sabe menos portuguez... (Idem, 19.09.1907, p.1)

Aqui é perceptível uma grande crítica em relação à mania daquela época de “europeizar” tudo, inclusive a língua. Assim, João do Rio aponta também os erros de português apresentados na imprensa.

Além da crítica à sociedade, pontuava políticos e artistas da época, todavia elogiava, como fez ao artista Catulo da Paixão Cearense. Escreveu em seu *Cinematógrafo* uma crônica cheia de louvores:

Eu hoje passei um dia integralmente antigo. Esse goso é dado a todos os mortaes. Levei o tempo de dia a ler a collectanea de modinhas que o nosso assombroso Catullo da Paixão Cearense edita agora pela decima vez. Catullo é um desses casos litterarios dignos da maior atenção. Grande sacerdote da Modinha porque assim resolveu ser, conhecedor de varios versos de poetas conhecidos... (Idem. 17.05.1908, p.1)

Já no dia 13/09/1908 aborda uma personalidade da época, sem encômios. O citado é Pascoal Segreto. Joe refere-se à grande exposição em comemoração ao centenário de abertura de portos brasileiros por D. João VI. Pascoal Segreto havia contratado com os responsáveis da exposição várias diversões no local e desta forma, foi responsável pelo registro dos acontecimentos. Não queria permitir que outros filmassem o interior da Exposição, somente ele. Porém Segreto perdeu a causa e todos os interessados puderam filmar as festividades:



Esse Segreto quer abarcar o mundo com as pernas e não entende da metade das cousas que dirige- Ah! A má vontade - Pois se é o facto...? Não acredita voce que se ganharia aqui um dinheiro. (Idem. 13.09.1908, p. 1)

O cinematógrafo é uma constante na obra de João do Rio, como podemos verificar em seus escritos, como a crônica publicada em 29.09.1907, com os subtítulos *Terça* e *Sábado*. No primeiro Joe escreve sobre crianças exploradas por adultos, sobretudo aquelas que ficam nas ruas pedindo esmolas. O narrador explica que estas crianças e adolescentes estão sujeitos ao vício, à ladroagem, à prostituição. Desta maneira, narra um episódio que presenciou, onde um menino de 6 anos estava na rua bebendo parati com groselha. O narrador dirigiu-se ao menor para tentar persuadi-lo a não continuar o ato, então o pequeno vira o copo de uma só vez e pergunta:

- Não vens ao ‘treme-treme’?
- Que é ‘treme-treme’?
- Ai coitado\_ Sou eu que bebi e elle é que ficou tonto\_
- E deitou a correr para o cinematographo (...) (Idem. 29.09.1907, p.1)

O que podemos analisar nesta crônica é que o cinematógrafo imperava em todas as classes sociais. Até um menino que pede esmola na rua, se embriaga... vai ao cinema. Neste texto, Joe denuncia um gravíssimo problema social, mas também aponta o sucesso cinematográfico.

Ainda na mesma crônica, porém subtitulada *Sábado*, o narrador relata a febre dos cinematógrafos. Diz que o carioca é especialista em manias de prazer e divertimento, porém logo cansa e deixa a novidade. No entanto, com o cinematógrafo ocorre outro sintoma:

Cinematographos... Agora são os cinematographos, anuncios, ajuntando milhares e milhares de pessoas. Na avenida Central, com entrada paga ha dous tres, e a concorrencia é tão grande que a policia dirige a entrada e fica a gente esperando um tempo infinito na calçada.

Encontro (...) o meu velho amigo barão Belfort e logo este me diz:

- Ha sete pecados capitaes, sete maravilhas do mundo, as sete idades do homem, houve os sete sabios (...)
- Mas a que vem isso?
- O Rio tem agora sete prazeres tambem (...)

- E são?
- O bicho, o maxixe, o 'Vissi d'Arte', os meetings, a oposição a polícia, a propaganda 'A Europa curva-se ante o Brasil' □
- E...?
- E os cinematographos. (Idem, Ibidem)

João do Rio com sua percepção registrou fatos do cinematógrafo, mais do que isto, evidenciou acontecimentos que giravam em torno deste invento que modificaria o comportamento de toda uma sociedade. O escritor nos mostrou como era a sociedade contemporânea a ele. A influência que o cinematógrafo trouxe às pessoas. A forma de seu registro é inspirada no cinema, as divisões apresentadas na coluna dominical Cinematógrafo nos deixa claro isso. A coluna não é um artigo somente, é um texto dividido em várias partes, tal qual, as fitas do cinema, divididas em quadros.

### **Benjamim de Oliveira, um artista entre as várias linguagens**

Benjamim de Oliveira nasceu em Pará de Minas, em 1870, era filho de escravos, porém forro, mas passava por privações na fazenda onde morava. Em um período da infância, o menino negro vendia broas feitas por sua mãe aos artistas do circo que se encontrava em sua cidade. Acabou sendo atraído pelo mundo dos espetáculos, e assim fugiu com a trupe circense.

No ano de 1889, Benjamim tornou-se palhaço, instrumentista e cantor na companhia circense de Frutuoso e Albano, porém as divulgações na imprensa sobre seu trabalho aumentaram a partir do final de 1901, quando já havia desenvolvido produções de circo-teatro.

O artista negro consta como autor, adaptador ou parodiador em pelo menos 19 peças variadas, como farsas fantásticas, dramáticas, peças de costumes, melodramas policiais, etc... Benjamim foi responsável pelo desenvolvimento do circo-teatro, podemos confirmar este dado através de um artigo do jornal *Gazeta de Notícias*, onde o jornalista diz obter informações do artista Benjamim de Oliveira e segue sua reportagem a respeito do desenvolvimento do teatro no circo:

Entretanto, o Sr. Spinelli logo se presta a nos deixar photographar os seus artistas; Benjamim de Oliveira, o palhaço popular, dá-nos informações, e começa o nosso Kodack a funcionar (...)” (*Gazeta de Notícias*, 01.09.1907, p.2)

As informações fornecidas pelo artista serão de como se popularizou o circo no Brasil. Segundo o artigo, Benjamim relata que poucos anos após a Independência chegou a primeira companhia de burlantins em nosso país, vinda dos Estados Unidos. Depois o artigo continua com a citação de alguns números apresentados na antiga estrutura circense. Fala-se do nascimento das pantomimas que ocorreu a partir da inspiração de um empresário no século XIX, em antigos personagens das comédias clássicas italianas. Este empresário resolveu apresentar as encenações como número de atração:

Foi assim que nasceu a pantomima.

As pantomimas, que a princípio arrancaram muitas gargalhadas ao mais sisudo dos mortais, terminaram por ser enfadonhas (...) porque perderam o encanto de novidade para agradar o publico (...)

Então apareceram as farças representadas nos circos (...) (Idem, *ibidem*)

O mesmo artigo segue mostrando como eram feitas as peças: havia o diálogo improvisado e ensaiado pela manhã, para ser representado à noite. Por volta do fim do ano de 1901 e início de 1902, Benjamim de Oliveira começou a ensaiar as pantomimas com os colegas de circo:

Há cerca de cinco annos foi o clown Benjamim de Oliveira que assentou as bases da farça moderna, distribuindo as personagens de accordo com o physico dos artistas e ensaiando-os apuradamente. (Idem. *Ibidem*)

Como vimos, Benjamim de Oliveira ampliou a modalidade, que até então estava enfraquecida no meio circense, o teatro no picadeiro. Retornemos ao ano de 1901, o palhaço Benjamim era um artista de grande sucesso, era praticamente a principal atração do Circo Spinelli. Em uma estratégia de divulgação deste circo em São Paulo, foi publicado na coluna Palcos e Circos do jornal *O Estado de São Paulo*, a informação de que o ‘aplaudido clown Benjamim de Oliveira’ havia enviado um ‘cartão de cumprimentos’ ao jornal.

Passados alguns dias da divulgação, foi publicada no mesmo jornal a propaganda do circo com a fotografia de Benjamim de *smoking* e com medalhas em seu peito.

Esse destaque do palhaço negro aparecerá várias vezes, como no jornal *Gazeta de Notícias*, que em 1907 publicou um artigo intitulado:

A VIDA DOS CIRCOS  
NO CIRCO SPINELLI

O prazer do povo- Na ocasião do ensaio- A evolução do circo- As pantomimas- Benjamim de Oliveira- Os progressos materiaes dos circos (Gazeta de Notícias, 01.09.1907. p. 2)

No título destacavam-se os assuntos que seriam abordados no texto, dentre os quais está o artista Benjamim de Oliveira, o único com o nome divulgado. Também o único artista, com exceção do dono do circo, a ter uma fotografia individual publicada naquele jornal. Os outros artistas foram fotografados em duplas ou em grupos.

A ascensão de Benjamim de Oliveira era evidenciada também pela forma como os jornais referiam-se a ele, não era o palhaço e sim o “*clown* brasileiro”. O *clown*, segundo os padrões europeus, é vestido e pintado de forma mais elegante. (cf. SILVA, 2003: 182)

### Benjamim e o cinema brasileiro

No final do ano de 1902 estreia a pantomima *Os Guaranis*, baseada no romance *O Guarani* de José de Alencar. Esta pantomima é considerada a primeira do gênero, pois até então, ninguém havia encenado um romance brasileiro em um picadeiro de circo. Apresentava música e arranjo do maestro João Santos, a *mise-en scène* era cuidada por Benjamim de Oliveira e o *clown* Cruzet. No elenco estavam Ignez Cruzet, de origem argentina, que interpretava Ceci, Benjamim de Oliveira como Peri, o *clown* Cruzet como Cacique, entre outros vários artistas. No *Comércio de São Paulo* de outubro de 1902 foi divulgado que esta pantomima tinha 22 quadros, 70 pessoas em cena, 22 números de música...

Foram publicados comentários sobre *Os Guaranis* em março de 1903, no *Estado de São Paulo*, ali havia muitos elogios à encenação. Este trabalho foi muito marcante para o

circo-teatro e será também para o cinema. A pantomima foi apresentada até 1910, sempre Benjamim interpretando Peri, e os demais personagens sendo interpretados por artistas que variavam ao longo dos anos. Em 1908, o cineasta português Antonio Leal resolveu filmar a pantomima:

Antonio Leal filmou, com câmara imóvel, no Circo Spinelli, uma pantomima, tal qual era representada no picadeiro. Tratava-se de Os Guaranis, peça do palhaço negro Benjamim de Oliveira, inspirada no popular romance de José de Alencar. Quem fazia o papel de Peri era o próprio Benjamim (...) (ARAÚJO, 1976: 264)

Com esta filmagem, Benjamim tornou-se o precursor de uma nova modalidade, pois foi responsável pela adaptação do romance para a pantomima, possibilitando “que esse experimento fizesse parte da nascente indústria do cinema. Duas linguagens que se cruzavam, mantendo suas especificidades (...)” (SILVA, 2003: 236)

Este filme, infelizmente desaparecido, fez parte da construção da linguagem do cinema industrial brasileiro, foi exibido pela primeira vez em 14 de setembro de 1908, no Palace:

“O Cinema- Palace muda hoje de programma, exibindo duas fitas nacionais interessantíssimas: Sô Loterio e Sinhá Eusebia e os Guaranys, farça pelos artistas do circo Spinelli.” (*Gazeta de Notícias*, 14.09.1908)

Antes mesmo da filmagem da pantomima, Benjamim de Oliveira já era um artista consagrado, era versátil: cantor, compositor, ator, diretor, palhaço... Este artista era visto como uma grande expressão cultural no circo:

“Benjamim de Oliveira revolucionou o circo com as suas criações fantásticas de mágicas, e de operetas com diálogos, músicas e apoteoses (...)” (*Gazeta de Notícias*, 12.06.1907, Apud SILVA, 2003:234)

Todavia esta visão não ficou somente no circo, sua consagração foi para o cinema e para a indústria discográfica. Benjamim gravou seis discos entre 1907 a 1912, com as canções Baiano na Rocha, em parceria com Mário Pinheiro, Caipira Mineiro, As Comparações, Tutu, Se fores ao Porto e A mulata Carioca. Foi um dos primeiros artistas a gravar discos.

Benjamim com seu trabalho, fez Artur Azevedo se redimir das críticas anteriores ao teatro-circo. Em 1907, Artur de Azevedo começou a expressar opinião diferente em relação ao circo, sem a visão negativa de outrora. Sua crônica publicada em 23 de fevereiro de 1907, chamava o povo para ir até o circo Spinelli e prestigiar a Pantomima Os Guaranis, e escreveu sobre o artista negro:

Pery é o Benjamim. Este nome é do mais popular dos artistas do circo Spinelli.

É um negro, mas um negro apolíneo, plástico; um negro que, metido nas suas bombachas de ‘clown’, me pareceu Otelo, que saltasse das páginas de Shakespeare para um circo, na Cidade Nova. Ele não é só um saltador admirável, um emérito tocador de violão, um artista que faz da cara o que quer, parecendo ora um europeu louro como as espigas do Egito, ora o índio vermelho apaixonado pela filha de D. Antonio de Maris (...) (O Paiz, 23.02.1907, Apud. SILVA, 2003:228)

Não só no artigo de Artur Azevedo, mas também em outros apresentados neste trabalho, vimos que a genialidade de Benjamim de Oliveira era prestigiada por todos, pela imprensa e pelo seu ‘respeitável público’ que lotava o circo onde o artista trabalhava, bem como o Cine- Palace para assistir à fita de sua pantomima.

### Conclusão

Há ainda outros negros que foram registrados nesta invenção que nascia no final do século XIX, como o navegante negro, João Cândido que comandou a Revolta da Chibata. Foram feitas várias imagens do episódio, sendo produzidas fitas como: *A Revolta da Esquadra*, que terminava com uma fotografia de tamanho natural de seu líder. *A Revolta dos Marinheiros*, *Rebelião da Marinhagem da Esquadra* e o documentário *Gaumont Atualidades*. Lembremos também de José do Patrocínio Filho que contribuiu com o cinematógrafo gerando um novo gênero de filme: a revista, com temas políticos.

Apesar das teorias racistas em voga no final do século XIX e início do século XX, negros contribuíram na literatura influenciada pelo cinematógrafo, como João do Rio. Negros tiveram participação na industrialização do cinema brasileiro, como o palhaço, cantor, ator, compositor Benjamim de Oliveira, que foi além, contribuiu com o circo-teatro,

novas formas de pantomimas e ainda com a discografia brasileira, gravando vários discos no início do século XX, quando nascia esta nova forma de registrar canções.

## Referências

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectivas (Debates), 1976.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: Uma Biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

\_\_\_\_\_. *O Negro Brasileiro e o Cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, Erminia. *As múltiplas Linguagens na Teatralidade Circense. Benjamim de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX*. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Tese de Doutorado, 2003.

## Periódicos

CARETA, Rio de Janeiro. 30 abril 1910, apud ARAÚJO, 1976.

*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p.02. 01 set. 1907

*Idem* 12 set. 1908

*Idem* 14 set. 1908

*Idem* 15 set. 1908

*Idem* 20 jun. 1898, apud ARAÚJO, 1976

JOE. *CINEMATOGRAFO*. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 01. 01 set. 1907.

*Idem*. 13 set. 1907

*Idem*. 15 set. 1907

*Idem*. 19 set. 1907



*Idem.* 29 set. 1907

*Idem.* 12 abril 1908

*Idem.* 17 maio 1908

*Idem.* 14 jun. 1908

*Idem.* 13 set. 1908

*O Paiz*, 23 fev. 1907, apud SILVA, 2003

## LITERATURA E GUERRA: REPRESENTAÇÕES DA IMIGRAÇÃO JAPONESA EM NARRATIVAS CONTEMPORANEAS

Veridiana Valente **PINHEIRO**  
Escola Superior Madre Celeste (ESMAC)  
veridianavalente@gmail.com

**Resumo:** *O presente trabalho tem o objetivo de apresentar algumas considerações acerca da imigração japonesa para o Brasil, presentes no romance de Cinzas do Norte de Milton Hatoum (2005).*

**Palavras-Chave:** Imigração japonesa. *Cinzas do Norte.* Milton Hatoum

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo presentar algunas consideraciones acerca de la inmigración japonesa a Brasil, presente en la novela *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum (2005).

**Palabras-clave:** *La inmigración japonesa. Cinzas do Norte. Milton Hatoum*

## Introdução

A narrativa de *Cinzas do Norte* é pensada neste trabalho como metaficção historiográfica, pois enquanto narrativa ficcional se apropria de elementos oriundos de matérias historiográficas diversas. A primeira dessas matérias historiográficas é a Segunda Guerra Mundial, que emerge no romance a partir da remissão ao ano de 1945, período em que “[n]o armazém, a juta<sup>1</sup> ia passar pela prensa mecânica para depois ser enfardada e transportada para o batelão *Santa Maria*, atracado no Paraná do Ramos. Em 1945 o velho Mattoso comprara de uma firma Japonesa” (HATOUM, 2010, p. 53). Vale ressaltar que a fibra da juta foi importante matéria prima para a fabricação de artefatos que serviram à economia da guerra de 1939. Além disso, o personagem Trajano Mattoso “tinha sobretudo um nome muito conhecido, que crescera depois da Segunda Guerra e ainda reverberava com força de autoridade” (HATOUM, 2010, p. 28).

A segunda matéria ficcional recuperada pelo romance diz respeito à imigração japonesa<sup>2</sup>. De fato, no romance, temos que por volta da década de trinta:

Oyama, o pioneiro, homem lembrado por todos, trouxera da Índia sementes de juta. Viera com a família em 1934; mais tarde chegaram dezenas de jovens agrônomos de Tóquio, passaram uns dias na Vila Amazônia e mais viajaram para o rio Andirá, onde fundaram uma colônia. Tinham construído um pequeno hospital, uma escola agrícola e Okayama Ken: uma vila onde até hoje moravam os trabalhadores mais antigos. Durante a segunda Guerra Mundial foram perseguidos e presos; alguns conseguiram fugir e depois voltaram. Tiveram filhos com mulheres daqui: jovens mestiços, metade índios, metade orientais e forçados. Ainda há vestígios daquela época: ruínas de um hospital, de casas cobertas de telhas e do *Kaikan*, um pavilhão enorme, todo de madeira erguido por um mestre de obra também japonês (HATOUM, 2010, p. 53-54).

A partir do fragmento citado, visualizamos a maneira como os japoneses foram perseguidos pelos militares no período que compreendeu a Segunda Guerra Mundial.

<sup>1</sup> Fibra natural, usada pela indústria têxtil para a construção de sacos, tapetes e outros produtos. Acesso em: 10/10/2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/agronegocios/vida-rural/noticia/2011/12/cultivo-de-juta-na-am-e-resultado-de-trabalho-da-colonia-japonesa.html>>.

<sup>2</sup> Em depoimento cedido a autora da presente pesquisa. Um dado importante referente à imigração japonesa que tem relação com o período a que o romance se reporta, a vinda dos japoneses para a Vila Amazônia, diz respeito ao depoimento da filha de Kotaro Tuji, Julia Tuji, ainda viva. Segundo ela, seu pai, era professor da Universidade de Comércio de Kobe e foi enviado na década de trinta, pelo cônsul japonês, para a Amazônia, com o objetivo de fomentar o cultivo da Juta.

Percebemos que o contexto da imigração japonesa está inserido no romance, não apenas como eco intertextual, mas como forma de evidenciar a violência que esses imigrantes sofrem sob o jugo de Jano, que no romance é o dono da Vila Amazônia. A relação entre Jano e os japoneses serve para dar ênfase ao caráter autoritário e explorador de Trajano Mattoso. Exemplo desse caráter é o fato de Jano contratar um capataz que é ex-cabo da Polícia Militar para fiscalizar e punir, se fosse o caso, os empregados japoneses. Estes são obrigados a trabalhar na coleta da fibra de juta dia e noite, em condições de semi-escravidão, mesmo estando doentes ou fragilizados, imersos na água, pois a juta tem que ser coletada em área alagada.

O tratamento abusivo destinado aos japoneses e a discriminação que sofrem também pode ser percebido na forma como ocorre a distribuição arquitetônica da Vila Amazônia. As casas habitadas pelos japoneses eram chamadas de casebres de Okayama; a casa que pertencia a Jano era chamada de Palacete. Segundo a narração de Lavo as casas que a “maioria dos empregados [japoneses] morava[m] [eram] casebres espalhados ao redor de Okayama Ken” (HATOUM, 2012, p. 54). Já o palacete de Jano, igualmente descrito por Lavo, era luxuoso, amplo e decorado “na parede da sala, um mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses. Depois Jano me levou à cozinha e aos seis quartos enfileirados na lateral do casarão” (HATOUM, 2012, p. 52).

### Os registros e ressonâncias da Imigração Japonesa

Apresentamos dois registros fotográficos da Vila Amazônia. As fotos nos auxiliam a observar como o narrador de *Cinzas do Norte* consolida o relato acerca da imigração japonesa.



Fig. 1: Instituto Amazônia, construído pelos imigrantes japoneses.

Fonte: Disponível na página da associação Amazon Koutakukai, de Wilson da Rocha Neto.



Fig. 2: Barracão onde ficava a fibra da juta, na Vila Amazônia

Fonte: Disponível na página da associação Amazon Koutakukai, de Wilson da Rocha Neto<sup>3</sup>.

Dessa forma, há vestígios da imigração japonesa que estão intrínsecos ao romance e se estabelecem como aspectos ligados ao caráter violento de Trajano e, secundariamente, ao conflito entre pai (Jano) e filho (Mundo). De acordo com o narrador Lavo, em umas das viagens que fez com Mundo para a Vila Amazônia, os dois acompanharam o doutor Kazuma, único médico daquele lugar. Mundo e Lavo viram e escutaram dos trabalhadores imigrados relatos de como o trabalho que faziam eram realizados em condições sub-humanas.

Vi vários deles, magros e tristes [...] mostravam [...] doenças de pele, sangramento [...] [crianças doentes com diarreia], ou então diziam: “Sinto dor no espinhaço”; “Meu irmão não consegue andar”; “Minha filha está buchuda” “Meu avô não enxerga mais a luz do mundo”. (HATOUM, 2012, p. 54-55).

A terceira matéria histórica é a da Ditadura Militar presente no romance mediante a fixação do período que remete ao ano de 1964, como é possível ver no fragmento a seguir: “só fui tornar a encontra-lo em meados de abril de 1964, [...] depois do golpe militar” (HATOUM, 2010, p. 9). Nesse trecho, Lavo está se referindo a Mundo, que na data em questão é aluno do Colégio Pedro II, da mesma forma que Lavo. Nesse mesmo ano, Mundo não realiza os exames finais e Alícia transfere o filho para o Colégio Brasileiro, mas Jano queria manter Mundo no Colégio Pedro II, porque nessa escola, segundo acreditava

<sup>3</sup> Tanto a figura 1, quanto a figura 2, estão disponíveis no site: <<http://www.amazonkoutakukai.com/conteudo.php?ident=25>>. Acesso em: 10/10/2013.

Trajano, as regras disciplinares eram mais rígidas e mais próximas de um treinamento militar.

sei porque ele quis sair D. Pedro II, [...] a disciplina atrapalhava, [ele] queria passar o tempo todo desenhando. É um vício, uma doença... O grandalhão fez aquela brincadeira com meu filho, não é? Em vez de reagir, de brigar, tomou banho no lago e ficou sentado que nem leso [...] “treinamento militar”, disse Jano [...] “Falta isso pro meu filho”. (HATOUM, 2010, p. 23-25).

Percebemos que os elementos oriundos dessas distintas matérias historiográficas, além de efetivamente estabelecerem um diálogo intertextual entre ficção e história, servem, na economia narrativa, para enfatizar o caráter violento de Jano, a sua condição de representante do poder patriarcal e autoritário. Servem, principalmente, para mostrar e adensar a relação conflituosa com o filho. Relação essa que já está marcada pelo antagonismo desde a infância de Mundo. Em *Cinzas do Norte* a apropriação dessas matérias provoca algo já apontado por Linda Hutcheon (1991, p.150) no diagnóstico que faz acerca de algumas produções do Século XX: “esses romances instalam, e depois indefinem, a linha de separação entre a ficção e a história”.

Como já afirmamos, todos esses elementos ligados à matéria historiográfica, além de reforçarem o caráter violento de Jano, também problematizam o autoritarismo, não somente o de estado, mas também o autoritarismo que se faz presente no caráter micrológico da existência humana. O contrário também é possível de ser dito, ou seja, o comportamento de Jano espelha valores que se encontram irradiados nesses episódios históricos, agregados ao romance. Nesse sentido, cabe dizer que o relato de Lavo, enquanto processo memorialístico, evoca os vestígios desses episódios historiográficos em associação com a história de Mundo e de sua família, formando um mosaico de recordações em que os domínios macrológicos da existência se fundem aos domínios micrológicos. Essa arquitetura nos leva a acreditar na hipótese de que o romance *Cinzas do Norte* pode ser compreendido como uma metaficção historiográfica. É justamente essa arquitetura ficcional que permite a nós perceber e compreender as personagens do romance, como melancólicos, especialmente Mundo, como veremos mais adiante.

Outro aspecto que nos leva a pensar nessa possibilidade é a composição formal da

narrativa que é complexa e autorreflexiva. Alguns elementos nos levam a essa conclusão. Primeiro, a oscilação dos narradores, Lavo, Ranulfo e Mundo, são três os narradores no romance, embora Lavo seja o mais recorrente, pois na verdade é a partir do relato dele que toda a narrativa vai ser constituída. Ele é uma espécie de narrador editor. Segundo, a oscilação entre formas textuais: ora a forma romanesca que simulacrizava a narrativa de si (relato de Lavo), ora a forma epistolar (cartas de Ranulfo), ora o texto descritivo (produções artísticas de Mundo). Como já dissemos o relato de Lavo é o que constitui todos os outros. As cartas de Ranulfo apresentam registro gráfico diferenciado em relação ao relato de Lavo e tem especialmente a função estruturante de inserir algumas informações que Lavo não detém, constituindo assim verossimilhança à narrativa. Um exemplo disso é o grande segredo do romance: a infidelidade de Alícia no casamento e consequentemente o fato de Mundo ser filho biológico de Arana e não de Jano. Além dessa função, as cartas de Ranulfo também servem para povoar a narrativa com dados oriundos da matéria historiográfica. O trecho a seguir ilustra essa perspectiva

*Ai, em agosto de 1944, o homem também sumiu [...] Todos acreditavam que passei cinco meses na Vila Amazônia [...] em novembro de 1955 apareci no Morro e inventei para Ramira uma história que depois contei em várias transmissões do programa Meia-Noite Nós-Dois. (HATOUM, p. 116; 05; 206).*

A seguir citamos um trecho do romance que ilustra como se constituem as relações entre Ranulfo, Alícia e Jano:

*Algisa ficou me olhando; depois foi até a cozinha, voltou com uma garrafa de cerveja, me ofereceu um copo e disse: “Minha irmã é a única mulher do mundo?” [...] Os dois com ciúme de Alícia.[...]” [...] Alícia aprendeu tudo comigo, e não com Jano, que era virgem, como ela me contou nos depois, rindo, dizendo que o marido não sabia o que na primeira noite, uns dois meses antes do casamento. Ela me contava só pra me deixar mais enciumado: “Eu tive que tirar a roupinha do Jano... ele namorou de olhos fechados, morrendo de vergonha” [...] E ela aprendeu logo, fogaosa como nenhuma, queria namorar na mata, na rede, na canoa, até na minha casa, para desprezo de Ramira [...] (HATOUM, 2010, p. 41-119).*



Terceiro, uma estrutura *mise en abyme*<sup>4</sup> permite que as cartas de Ranulfo, o relato de Lavo e as obras de arte produzidas por Mundo estejam agregados ao relato maior de Lavo. Lavo funciona desse modo como narrador engendrador ou narrador-editor, porque é a partir da narração dele que esses outros relatos são possíveis. Além disso, ele se torna para a narrativa não apenas o narrador rememorador, mas também o portador de um arquivo, uma vez que no final do romance Lavo recebe das mãos de Alícia o conjunto das obras da maturidade de Mundo.

Essa configuração faz com que a narrativa apresente uma autorreflexibilidade intensa. Entendemos a autorreflexibilidade, fundamentalmente, como sendo o texto que apresenta autoconsciência em relação a sua condição de texto. Para Robert Stam (1981, p. 54), a autorreflexibilidade “tornou-se uma espécie de palavra código para referir-se ao romance que não corresponde à ‘estratégia ficcional’ de escritores como Defoe, nem a ficção rigidamente burguesa dos grandes realistas do século XIX”. De acordo com Stam, essa relação autorreflexiva chama atenção justamente pela maneira como os artifícios ficcionais são utilizados pelas produções artísticas, tornando-as provocativas. Além disso, o autor ressalta que na arte autorreflexiva, “a mão do artista é, antes de mais nada, visível” (STAM, 1981, p. 55-56).

Em *Cinzas do Norte*, a autorreflexibilidade ou autoconsciência se apresenta, sobretudo, a partir de uma estrutura *em abyme* que promove o encaixe de uma arte no interior de outra, a exemplo de todo conjunto das produções artísticas de Mundo (desenhos, pinturas e instalações) que se encontram descritas nos relatos do narrador Lavo e, portanto, encaixadas no corpo da narrativa de *Cinzas do Norte*. Além desses aspectos, esse romance também dialoga com a forma do testemunho e do *Künstlerroman* – o romance de formação do artista, diálogo que apresenta repercussões decisivas para as razões críticas que movem essa narrativa de Hatoum.

Para Hutcheon, a “metaficção historiográfica” pode ser definida a partir daqueles

romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são interessante auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se

---

<sup>4</sup> Significa em abismo, onde temos a narrativa principal e outras narrativas dentro de um texto menor que está encaixada em um texto maior, por exemplo, as cartas de Ranulfo e as produções artísticas de Mundo estão dentro da narrativa maior que é a narrativa de Lavo.

apropriam de acontecimentos e personagens históricos: *A mulher do Tenente Francês*, *Midnight's Children (Os filhos da Meia-Noite)*, *Raglime*, *A lenda de "Legs"*, *G. Famous Last Words (As Famosas Palavras Finais)* (HUTCHEON, 1991, p. 21-22).

Com isso, a metaficção historiográfica é a própria linguagem da forma do romance falando de si mesmo ou uma ficção fundada na elaboração de ficções, que é o que acontece em *Cinzas do Norte*: as cartas, as pinturas, as instalações e os desenhos de Mundo podem ser compreendidas como ficções no interior de outra ficção.

Dessa forma, a metaficção historiográfica apresenta “em muitos romances históricos, as figuras reais do passado desenvolvidas com o objetivo de legitimar ou autenticar o mundo ficcional” (HUTCHEON, 1991, p. 152). Ainda segundo a autora, a metaficção historiográfica realiza a recuperação da matéria histórica, com base em uma recuperação do passado metaforizada por duas maneiras de representação. A primeira consiste na “ligação ontológica como um problema: como é que conhecemos o passado? o que conhecemos (o que podemos conhecer) sobre ele no momento” (HUTCHEON, 1991, p. 152). A segunda se dá pela situação enunciativa que envolve “texto, produtor, receptor, contexto histórico e social” (HUTCHEON, 1991, p. 153). Para sustentar essa posição, Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo* (1991, p. 121-122), afirma que é a partir dos sistemas de significações que “damos sentido ao passado”, ou seja, eles não estão no âmbito dos acontecimentos, e sim no âmbito da linguagem, pois são os “sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos”.

Para a autora, é a metaficção historiográfica que mantém “a distinção de sua auto-representação formal e de seu contexto histórico”, em função de sua contextualização é dela que a escrita proveniente do passado pode “silenciar, excluir, eliminar certos acontecimentos e pessoas do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142-143). Assim, a metaficção, faz o trabalho de “desmarginalizar o literário por meio do confronto histórico, e o faz tanto em termos temático, quanto em formais” (HUTCHEON, 1991, p. 145). Nesse sentido, fica claro que a recuperação do passado por via da forma do romance não pode ser feita apenas na dimensão temática, faz-se necessário que essa recuperação venha acompanhada de um exercício metarreflexivo ou autoconsciente – ou autorreflexivo como pontua Robert Stam, que se faz embutido na escrita da narrativa.

Feitas essas considerações acerca da metaficção historiográfica, vale ressaltar que o relato de Lavo apresenta um caráter testemunhal, pois Lavo é não apenas aquele que viu, que participou daquilo que narra, ele também testemunhou, imerso que estava assim como Mundo, nos acontecimentos narrados e, portanto, também testemunha acerca dos dados históricos relatados, pois testemunha “por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um supérstite (*superstes*) sobrevivente” (SALGUEIRO, 2012, p. 1). É testemunha também aquele que participa de um relato como testemunha solidária. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Lavo, como narrador, faz exatamente o que Gagnebin avalia como sendo próprio da testemunha solidária em relação a sua experiência e a experiência de Mundo. Desse modo, *Cinzas do Norte* não contém o testemunho propriamente dito, pois como romance é narrativa ficcional. Mas avaliamos que se apropria do caráter testemunhal como modo de problematizar as matérias historiográficas abarcadas pelo romance. Com isso, observamos que o relato de Lavo não tem o comprometimento de dar um testemunho de fato, mas de trazer à superfície aspectos inerentes às matérias historiográficas pontuadas em outro momento deste trabalho. Nesse sentido, não é apenas o relato de Lavo que apresenta teor testemunhal, mais também os objetos artísticos produzidos por Mundo. Ambos

Tanto o relato de Lavo quanto os objetos artísticos fazem o filtro do passado. Lavo o faz a partir de dois mediadores, que são Trajano e o próprio Mundo. Trajano é a representação da violência e do autoritarismo. Mundo é a sua face antagônica, pois representa justamente a resistência a essas dimensões. O que move essa resistência é uma melancolia criativa que o habita enquanto personagem e habita em sua produção artística. Mundo reelabora o passado a partir dos objetos que produz. Como se trata de uma reelaboração, o tempo, o espaço e os personagens que fazem parte desses objetos artísticos

se encontram distorcidos, são grotescos, e por isso mesmo falam de maneira mais lúcida acerca de tempos e experiências agônicas, como veremos adiante.

As obras de Mundo recuperam o espaço e o tempo diante de dois aspectos: as boas experiências, que são os amigos e os lugares que a personagem em suas viagens conheceu; a experiência com o mal, que vem a partir da convivência com o pai, pautada na violência, mas também pelo fato de Mundo ter sido, na juventude, contemporâneo da Ditadura Militar de 1964, episódio histórico que deixa marcas profundas na existência de Mundo. A censura e a tortura, que marcaram violentamente o período em que ocorreu a Ditadura, são memórias traumáticas associadas ao processo de vitimização implementado no período citado. As palavras de Lavo são ilustrativas da agregação desse episódio histórico à narrativa de *Cinzas do Norte*: “Lembrei das palavras do Corel ao anunciar a agressão do tio Ran: “capangas ... ou agente da polícia...” [...] na varanda ouvi gritos e latidos. Quando entrei na sala, vi primeiro Mundo dizendo para o pai: “Por que não tiras logo o cinturão agora? Por que não me trancas no porão?” (HATOUM, 2010, p. 149).

Esse contexto se encontra absorvido nas pinturas de Mundo e faz com que as mesmas realizem um trabalho de revisitação e reelaboração de matérias historiográficas. Em particular, a imigração japonesa<sup>5</sup> e a Ditadura de 1964. Ressaltamos que em grande parte da obra da maturidade de Mundo predominam elementos referentes à Ditadura de 1964. A imigração japonesa se encontra contemplada no esboço de um de seus objetos artísticos. Vejamos o trecho do romance relativo a essa assertiva:

O médico murmurou: É o seu Nilo, o mais velho da Vila Amazônia” [...] Não voltou para o casarão; de manhãzinha, me acordou com estas palavras: “ O velho acaba de morrer”. Sentou no chão pensativo, e começou a desenhar.

Anos depois, recebi da Alemanha uma pequena pintura em chapa de Alumínio, com uma cópia ao lado, em papel. Na cópia, o rosto de tinha outra expressão: uma fase se esfumara, e nela se formaram cavidades. O título da obra: *O artista deitado na rede*. (HATOUM, 2010, p. 55).

Nesse sentido, o trabalho de reelaboração da memória, presente em *Cinzas do Norte*, não se faz apenas no nível da forma, mas se dá pela “vida e a arte [que] também se encontram no nível temático” como afirma Hutcheon (1991, p. 145). É de acordo com está

<sup>5</sup> O tempo é marcado pela Segunda Guerra Mundial.

reflexão, que tanto o metafictício, quanto o historiográfico estão presentes em *Cinzas do Norte*, que vemos esta narrativa como uma metaficção historiográfica. Vale ressaltar uma vez mais que o tema das produções artísticas de Mundo tem como conflito central o confronto entre o pai e o filho, mas essa relação aponta também para um antagonismo, cujo cerne é a relação entre autoritarismo versus antiautoritarismo. Essa relação antagônica é alimentada justamente pela agregação de elementos historiográficos que ampliam consideravelmente uma crítica à espoliação, à exploração, à violentação do outro.

Como vítima, Mundo assume uma posição resistente ao transpor as suas experiências de vida para a arte. Não é só a existência individual que se expressa nessa arte, mas também tudo com a qual Mundo se relacionou ao longo de sua vida. O contato com a violência paterna ainda na infância. A imersão no universo autoritário da ditadura. As frustrações, os sofrimentos, as dores, todos esses aspectos emergem no conjunto da produção de Mundo como reelaboração do passado. Como vestígios atingidos por uma dimensão crítica muito intensa. O que nos faz pensar dessa forma é o próprio percurso do artista Mundo. A arte acompanha a trajetória de Mundo desde a infância - e quando ele cessa a sua arte, por não conseguir sair do luto, ele morre.

Na medida em que Mundo vai fixando sua trajetória como artista, sua arte vai recebendo influxos da experiência vivida por ele. A massa de experiências constitui sua formação. Nesse sentido, cabe destacar a dicção fundada entre o romance *Cinzas do Norte* e a forma do *Künstlerroman* – o romance de formação do artista. Conforme já observamos, no *Künstlerroman* há um personagem artista que procura entender as experiências da quais faz parte e que estão pautadas no estabelecimento de conflitos com o mundo que o cerca. O romance de formação também surge com a necessidade de compreender e dominar sua própria constituição enquanto estudo das relações funcionais da mente e dos fenômenos físicos. No *Künstlerroman*, tais aspectos repercutem sobre a forma como a produção do artista é constituída. No romance de Hatoum, a formação de Mundo enquanto artista é uma de suas tônicas, porque a narrativa nos permite acompanhar o processo de constituição do protagonista enquanto artista, desde a infância até a morte. Além disso, Mundo, ao utilizar a arte para elaborar os conflitos entre ele e o pai, provoca na narrativa uma temática que enfatiza a violência e o autoritarismo.

## Conclusão

A título de consideração final, portanto, de forma mais específica, Mundo utiliza suas produções artísticas para enfatizar as máculas presentes nas relações sociais, possibilitando uma intensa reflexão acerca da sociedade presente na narrativa do romance.

Os dados que trouxemos da matéria historiográfica servem para pensarmos como a reelaboração do passado é feita a partir de estratégia ficcional *en abyme*, a arte no interior da arte – pinturas, desenhos e instalações, que habitam a escrita do romance. Compreendemos que as figuras autoritárias presentes na narrativa vêm à escrita a partir de um processo autorreflexivo extenso, pois é com a presença delas que se estabelecem os diálogos intertextuais entre a ficção e a história.

Nesse processo, a narrativa reelabora não somente temporalidades, mas também espacialidades, a partir do trabalho memorialístico de Lavo e das produções de Mundo. Essa recordação de espaços e tempos é importante porque elas auxiliam na recomposição dos vestígios do passado.

A todo o momento a recordação dos lugares é uma presença no romance *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum e é a partir delas que todo o processo memorialístico é construído, em associação com as remissões às inúmeras datas que permeiam a narrativa do romance. Essa estratégia está longe de ser apenas a busca por um efeito de real, pois se configura na problematização acerca da apreensão do tempo marcado pela ruína. Avaliamos que o fato de Mundo ser artista é um aspecto que merece atenção, pois essa condição está colada à problematização que o romance levanta em relação à apreensão do tempo e do papel da memória nesse circuito.

## Referências

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo, Editora Companhia da Letras: 2010.

STAM, Robert. **O Espetáculo interrompido**: literatura e cinema de desmistificação. Tradução: Eduardo Moretzsohn. Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: histórica, teórica, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1991.

SALGUEIRO, Wilberth (org.). **O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências**. Vitória: Edufes, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.



## LITERATURA E HISTÓRIA: ENTRELACES DA RESISTÊNCIA NAS OBRAS *ÓRFÃOS DO ELDORADO* DE MILTON HATOUM E *ILHA DA IRA* DE JOÃO DE JESUS PAES LOUREIRO

Lourdes FERREIRA  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
flourdes8@gmail.com

**Resumo:** *O estudo busca tecer algumas reflexões, a respeito dos entrelaces percebidos entre literatura e história observados nas obras *Órfãos do Eldorado* de Milton Hatoum e *Ilha da Ira* de João de Jesus Paes Loureiro, determinantes para o trabalho da memória, em apontar a historicidade de uma sociedade e a sua maneira em lidar com situações limites da experiência humana. Para tanto, serão examinados os textos de Chartier (1990), bem como, da percepção de resistência vista por Adorno (1993) e Seligmann-Silva (2008), história e memória em Le Goff (1990), a emergência do imaginário, entendido por Gilbert Durand (1997) e Paes Loureiro (2001), para o desenvolvimento a respeito da cultura amazônica.*

**Palavras-Chave:** Literatura. História. Resistência.

**Abstract:** The study seeks to make some reflections about the perceived interweaving between literature and history observed in the works *Orphans of Eldorado* Milton Hatoum and *Island of Wrath* by John Jesus Paes Loureiro, determining the work of memory, in point the historicity of a society and its way of dealing with situations limits of human experience. For both, the texts of Chartier (2001) will be examined, as well as the perception of resistance seen by Adorno (1970) and Seligmann-Silva (2008), history and memory in Le Goff (1990), the emergence of the imaginary, understood by Gilbert Durand (1997) and Paes Loureiro (2001), for the development regarding the Amazonian culture.

**KEYWORDS:** Literature. History. Resistance.

Introdução Sabe-se que a literatura está ligada à demonstração do real, assumindo algumas funções que atuam diretamente no homem. Para Chartier (1990, p. 62-3), todo documento, seja ele literário ou não, é uma representação do real que se apreende, mas sem se desligar de sua realidade textual construída em regras próprias, advindas de um testemunho que cria “um real” na própria “historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita”.

A partir dessa reflexão retoma-se que há tempos por meio de pesquisas e discussões acadêmicas tem-se percebido a presença efetiva de acontecimentos históricos no campo literário, levando em consideração que da obra literária emerge uma carga importante de formação cultural, política e social do sujeito.

Vale ressaltar, que as associações observadas entre história e literatura favorecem ao homem perceber as transformações sociais vivenciadas pelo autor da obra, como um indivíduo inserido na sociedade, bem como, refletir o humano enquanto um ser pleno de traumas, revoltas, abandonos e desamparos sejam psíquicos ou sociais.

Uma obra literária seja um romance, um livro de contos ou um poema contemporâneo, mais do que apresentar reflexões ao leitor, visa discursar sobre problemas e conflitos que estiveram presentes nas casas, lares e nações de milhares de pessoas. E que muitas vezes ou por alienação ou por subordinação às leis, ao conforto e a tantos poderes constituídos ao longo de séculos de violência, são deixados à parte pela sociedade.

Isso deve ser resolvido não apenas entre história e a literatura, mas pela evidência proposta pelo autor de uma obra literária, em construir uma dinâmica discursiva de resistência em suas criações. A fim de mostrar pelas vozes de suas personagens a ausência de postura crítica do homem, o apagamento deste frente aos conflitos e o esquecimento do indivíduo em continuar resistindo aos tropeços e imposições de um sistema.

Sobre esse pensar, as ideologias, os discursos dominantes e de resistência tem sido tematizados pelos criadores literários em narrativas que trazem como “pano de fundo” as crenças populares a centenas de anos, presentes nas diferentes regiões brasileiras. No caso dos autores nascidos na região amazônica, suas obras apresentam peculiaridades regionais como o material lendário, o cenário de floresta, os tipos humanos, o rio, a urbanidade típica do lugar, demonstrando por meio de suas personagens não só as diferentes maneiras de

justificar o mundo em que vivem, mas de continuar insistindo em não fazer parte da barbárie existente.

As obras *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum e *A Ilha da Ira*, de João de Jesus Paes Loureiro podem ser tomadas como narrativas amplas de manifestações social e histórica de uma época, sendo testemunho excepcional de experiências humanas, de hábitos, atitudes, sentimentos, inquietações, expectativas e resistência frente aos conflitos existentes.

A escritura desses autores registra múltiplos aspectos do complexo e conflituoso campo histórico e conseqüentemente social no qual se insere e sobre o qual se referem às obras. Elas são constituídas e constituintes a partir desse campo, bem como, testemunham um olhar, uma percepção da realidade, sendo elas instrumentos e proposições de caminhos, de valores, de regras, de atitudes e de formas de sentir.

O contexto social de cada uma das obras em estudo está condicionado a uma realidade histórica, refletida por meio dos discursos de cada personagem. Milton Hatoum em “Órfãos do Eldorado” trás a fase áurea e o declínio da borracha. Um ciclo intenso de exploração do látex, cuja fase de maior importância econômica estendeu-se do final do século XIX, até 1920. Após a Segunda Guerra, essa atividade novamente floresce, todavia com menor vigor. De acordo com Loureiro (2001, p. \_\_), “culturalmente esse período funcionou também no sentido de imposição de signos com repercussão fortemente ideologizante”, reforçando o sentimento de inferioridade cultural do nativo, em face da cultura estrangeira.

Nesse raciocínio, o mesmo autor diz que o Ciclo da Borracha “representou a pressão urbana sobre o imaginário social das grandes cidades como Belém e Manaus, repercutindo, além disso, nas pequenas cidades e nas comunidades ribeirinhas” (LOUREIRO, 2001, p.81). Sobre esse período áureo na região GONDIM assinala:

A cidade modificava-se, ruas eram abertas, fábricas surgiam e mais pobres ficavam os operários. Os sonhos da casa própria foram substituídos pela realidade do desemprego depois que a fábrica atingira uma produção excepcional. A alta de 1919 foi seguida pela queda de 1920, ensaio do que iria acontecer em 1929. (1994, p. 255).

Em “Ilha da Ira”, João de Jesus Paes Loureiro intertextualiza com a história brasileira trazendo o levante da Cabanagem e a Ditadura brasileira, emergindo da sua obra a força e o poder. “Nesse sentido a peça de Paes Loureiro dialoga igualmente com toda uma tradição ligada ao tema da ilha associada à violência de estado” (SARMENTO-PANTOJA, 2011, p. 04).

O movimento Cabano foi uma revolta popular, ocorrida na província do Grão-Pará, no Brasil Império, entre os anos de 1835 e 1840. Os “revoltosos” eram moradores ribeirinhos da região Norte e moravam em cabanas.

Época em que a miséria social extrema convivia com os cabanos (mestiços, negros libertos e índios destribalizados). Uma situação que provocou nessas etnias, o sentimento de desamparo em relação ao governo da época, gerando sangrentas revoltas. Comerciantes e fazendeiros também manifestavam seu descontentamento com o governo regencial, pois queriam participar mais das decisões da província.

Foram cinco anos de violentos ataques entre os cabanos e o exército do governo. Em 1840, o governo regencial reprimiu definitivamente a revolta, contando com muitos cabanos presos e a grande maioria mortos. A Cabanagem foi uma das maiores revoltas da história brasileira.

A ditadura brasileira teve início com o golpe militar de 31 de março de 1964, depondo o então presidente João Goulart e tomando posse do cargo Marechal Castelo Branco. Período marcado na história brasileira por meio de Atos Institucionais, vigorando a censura, perseguições políticas, supressão de direitos constitucionais e repressão àqueles que se manifestavam contrários ao regime instalado.

São décadas de agitação política no Brasil. Época em que as principais capitais do norte do país (Belém e Manaus) retomavam o crescimento interrompido pela queda do preço da borracha. As indústrias viriam a despontar como uma nova perspectiva de progresso, precedidas pelo comércio de produtos como o cumaru, a piaçava e, principalmente, a juta. O crescimento desordenado inchava estas cidades, tomadas pelos caboclos abandonados pelo poder público e por aventureiros vindos de todas as partes do país, dando origem às primeiras invasões. A implantação de uma área de livre comércio, a

Zona Franca de Manaus, foi mais uma preocupação militar no sentido de resguardar a região da cobiça estrangeira, do que realmente de integrá-la ao resto do país.

Na obra *A Ordem do Discurso*, Foucault (2004) diz que interditar em nossa sociedade é um dos procedimentos de exclusão mais familiar. Quando não se interdita o sujeito fisicamente, barrando-o, faz-se por meio de silenciamento, seja este na fala, na censura, pois o indivíduo não possui o direito de dizer, nem de falar qualquer coisa em qualquer lugar, visto que os discursos sociais são selecionados como forma de conter as materialidades das falas as quais ameaçam a ordem vigente.

Segundo Adorno (1993) faz-se necessário entender a relação que é estabelecida entre o indivíduo e a dinâmica social, que objetiva a sua anulação. O autor diz que o individualismo que isola o ser humano, não favorece sua emancipação, apenas o faz um ser dócil e impotente, um exemplar da deformação social, por isso é preciso resistir.

As escrituras em pauta assinadas por Hatoum e Paes Loureiro causam no leitor uma espécie de vibração, como resultante de duas forças antagônicas, sendo elas a anulação e a resistência, que atravessam o discurso numa diagonal muito forte que fazem das suas práticas um espaço de polêmicas, onde os acontecimentos historiográficos são manifestados na narrativa.

Escrito em 2008, a novela “Órfãos do Eldorado” de Milton Hatoum, revela o comportamento e conflitos da humanidade, bem como, a busca incansável de conhecer a verdadeira felicidade. Com uma narrativa ligada à configuração de espaços que entrelaçam-se ao subjetivismo da cultura amazônica, o autor reconstrói na obra, o Mito universal do Eldorado, que no século XVI, ativou a cobiça de muitos conquistadores e se definia como uma cidade pródiga em riquezas e justiça social, que se encontrava localizada nas terras do Novo Mundo (GONDIM, 1994). E que para os personagens desta novela de Hatoum seria um paraíso perdido submerso nas águas profundas do Rio Amazonas.

A novela não apresenta capítulos, as frases da narrativa são curtas, não sendo apresentado no texto articulador de frases, explicando a forma da escritura contemporânea. É na construção de um discurso provocativo ao lendário amazônico, que o leitor terá habilidade de articular o entendimento da história, percebendo-se também como interlocutor da narrativa. Pois, o protagonista apresenta dois pontos de observação para o

leitor: a constante comunicação com o mesmo, por meio das imagens discursivas, e possuindo duas funções no texto: a de narrador e personagem.

A temporalidade da narrativa não é linear, configurada no discurso entre idas e vindas entre memória, devaneios e realidade de Arminto Cordovil. Este é apresentado no presente como velho, “louco” e pobre, do tempo de fartura restaram-lhe apenas lembranças. O relato das reminiscências a um viajante em busca de abrigo constitui a diegese da obra, parte de um mosaico que compõe a vida desta personagem. Cujo, ponto de partida e de chegada ao enredo são as ruínas e a ficção que se realizam a partir da tentativa de revelar o passado e de constantemente reconstituí-lo.

Um dos traços de resistência percebidos na personagem principal, Arminto Cordovil, se dá por meio de representações segundo o seu desejo do bem e do mal. Este narrador traz à tona a resistência do eu, frente aos valores ou antivalores do seu meio e transmite ao leitor uma subjetivação ética da ação de resistir.

Esse tratamento dado pelo autor às reflexões de Arminto permite que o leitor, acompanhe os movimentos não raro contraditórios de consciência, que trás aliada a um período social a sua própria decadência. O Eldorado sonhado e almejado por tantos, naufraga, levando consigo a riqueza de uma era e do seu redemoinho emergindo fome, pobreza, venda e compra de meninas para todos os tipos de subjulgação, bem como, outros problemas sociais.

Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade.

Vi o cargueiro alemão uma única vez, de madrugada [...]. Sentei no cais flutuante e li a palavra branca pintada na proa: Eldorado. Quanta cobiça e ilusão

O navio afunda e leva a empresa à bancarrota; mais um símbolo de solidão na vida de Arminto: “Mas a pior notícia chegou num telegrama do gerente da empresa: Naufrágio Eldorado no Pará. Venha para Manaus com urgência.

Ela perdeu a mãe, disse o barqueiro. E o pai ofereceu a filha para mim. (...) Senti o sangue esquentar. O sangue ruim dos Cordovil. Denísio não usava faca na cintura. Dei um tabefe no rosto do mentiroso. (HATOUM, 2008, p.14; 21; 53; 63).

Muitas vezes a ausência e o vazio de Arminto são preenchidos pela resistência do eu íntimo à imposição de uma sociedade e da sua própria identidade construída pelos princípios e instituições dirigidas pela ordem vigente. Embora ele partilhe dos mesmos valores e crenças, também se engaja na resistência aos antivalores, pois o narrador olha os seus problemas de modo peculiar; garantindo-lhe o exercício da fantasia e da memória.

Sobre essa reflexão Adorno (1993) assevera que mesmo em uma sociedade como a que pertence Arminto, que vive em uma comunidade onde seus elementos lendários são a reposta para os infortúnios pessoais, os seus indivíduos adquirem em sua própria “personalidade”, a forma de compreender profundamente a sociedade a que está inserido, pautada não na percepção coletiva, mas individual.

Desta maneira, Adorno (1993) procura revelar que o ser humano apresenta a estrutura social sobre o viés de uma organização subjetiva. Há uma individuação, que favorece uma subjetividade permeada pelos seus interesses e valores que acredita e que insiste em lutar por eles.

A obra “A Ilha da Ira” é uma peça de teatro produzida pelo paraense João de Jesus Paes Loureiro e narra a história de uma ilha governada pela misteriosa personagem “Velha” que subjuga seus naufragos, valendo-se da violência física e psicológica. Lugar em que torturas e assassinatos possuem presença permanente e estão sempre interligados a malvada personagem.

Uma das proibições naquele lugar é o amor-carnal, que acarreta aos naufragos severo castigo, pago com a morte pela transgressão. Os naufragos que dialogam-se entre si ao longo da narrativa, eram atores de uma companhia de teatro, que se encontravam em viagem, quando seu navio Adamastor veio a naufragar sendo eles e seus despojos, resgatados por outros naufragos àquela ilha perdida.

Todos naquele lugar vivem subjugados ao controle da Velha. Medo, terror e violência extrema fazem parte do cotidiano da Ilha. O medo nasce da violência física e psíquica, percebendo-se a aniquilação de qualquer resistência mediante o poder daquela personagem. Segundo Tânia Sarmiento-Pantoja (2009), a maléfica Velha, “reúne ao mesmo



tempo os códigos do grande ditador e do grande espoliador, representando o que há de mais sombrio no ser humano” (SARMENTO-PANTOJA, 2009, p. \_\_\_).

O estado de suspense e alerta resultante das ameaças são percebidos na atmosfera da Ilha, possuindo os naufragos viventes na ilha uma função: de trazer outros prisioneiros para ficarem sob o domínio da Velha. Por acreditarem que os mantimentos e outros objetos que chegam do mar, suprem as suas necessidades. Isso é observado na primeira cena, quando os moradores da ilha, em coro suplicam na beira da praia, pedindo a vinda de mais naufragos:

- 1º Senhora dos desesperados, valei-nos.
- 2º Valei-nos, Senhora.
- 3º Senhora dos desesperados,
- 4º Mãe de Deus,
- 5º Agora e em todas as horas,
- 6º Valei-nos Senhora.
- 7º Nossa miséria é grande
- 8º e a vida é pequena, Senhora.
- 9º Nossa vila é sem fartura,
- (...)
- 14º A vida que é nossa morte.
- 15º A morte que é nossa sorte
- 17º Agitai o mar com vossa saia
- 18º que a barra da onda traz
- 19º fartura à praia, Senhora
- 25º Nós estamos sós,
- 26º Nós estamos nus.
- 27º Nós estamos fome (LOUREIRO, 2001, p.149)

Um ponto a ser observado além das atrocidades físicas e psicológicas realizadas pela Velha, o esquecimento é um importante sinalizador da dominação. Ele nasce dos sentimentos de desesperança, abandono e desamparo, fazendo com que aos poucos os habitantes tornem-se apáticos e esqueçam como chegaram ali e até mesmo, a suas próprias identidades.

Diálogos intertextuais com narrativas mítico-lendárias amazônicas e clássicas estão presentes na obra. Além da Velha que aproxima-se em demasia com o mito da matinta-perera, o material narrativo apresenta discursos de personagens como o Caapora e o Curupira. O personagem do gigante Adamastor de Camões encontra-se resgatado na denominação do navio dos atores, bem como, outro mito clássico é reconfigurado no

enigmático personagem Ulisseu, o único militante em *A Ilha da Ira*, que tenta em vão dar cabo a ditadura da Velha.

Na Ilha comandada pela “Velha” não há esperança, não há como reverter o seu poder absoluto. É tanto que no final os naufragos são encerrados numa réplica do navio “Brigue Palhaço” passam fome e sede quando a morte vem, após desesperos e alucinações.

Todos os naufragos se tornam dóceis ao poder da Velha, exceto Ulisseu. O traço de resistência encontra-se nesse personagem. Ele aparece junto aos naufragos, no entanto, ninguém sabe como ele chegou à ilha e ao final da peça, como ele desaparece. Mas, é um militante que tenta dar fim ao poderio da terrível feiticeira.

Alguns discursos de Ulisseu faz-se pertinente destacar, como:

Eu ainda acho que poderemos conseguir alguma coisa.

E o que eu faço para desencantar essa terra, o que eu faço?

Eu sei. Mas sei que também não quero matar-me aqui. Eu e meus companheiros. Haveremos de encontrar uma saída.

nossa tarefa é realmente arriscada.

Se me calo não é que deseje ser herói, mas fico enfurecido de verme acorrentado, como vocês, no castigo deste porão imundo. (HATOUM, 2008, p.161; 163; 164; 174; 188).

A resistência e a insistência de Ulisseu em deter a Velha é uma tentativa importante na obra, gerando atitudes dos naufragos em prol de uma transformação. De acordo com Adorno (1993), da mesma maneira que a insistência denuncia a anulação dos indivíduos, revela a repulsa em relação a toda e qualquer estratégia de fazer do homem o bode expiatório da barbárie implantada. Apesar da situação de anulação, de subjugação imposta por uma sociedade totalitária, o autor insiste que mesmo assim, o sujeito resista. E é sobre essa reflexão que o personagem Ulisseu se apresenta na narrativa.

Os naufragos que são atores em *A Ilha da Ira* enfocam por meio de seus discursos mecanismos advindos de subsídios culturais, para dar respostas a não ir de encontro ao poder da Velha. A intencionalidade de personagens como Patroni, Heitor e até mesmo o Caopora revela ao leitor, a dimensão estética da obra. A questão da intertextualidade com o

material lendário amazônico e clássico, aliado ao contexto histórico que a obra retrata, rememora aspectos diversos de recepção, a qual pode ser pensada como uma forma de produção de sentidos.

O personagem Ulisseu de *A Ilha da Ira* procura, por meio de suas ações e discursos, revelar que se hoje os últimos traços de humanidade parecem desprender-se dos indivíduos, possuindo estes, ações injustas contra outros seres humanos faz-se necessário rememorar Adorno (1993) e não somente insistir, mas resistir e, pôr um fim as atrocidades que individualizam os homens para que estes sintam o seu poder dissipado e se vejam mergulhados em seu próprio isolamento.

### Considerações Finais

Recorrer a um contexto social já vivenciado e registrado na História para ser abordado em uma obra literária, possibilita o acesso ao imaginário social do leitor, emergindo um conjunto de imagens acerca da existência humana em sociedade, às formas de agir, o comportamento, o ato pensar e sonhar, de sentir e relacionar-se. Tendências peculiares de um tempo, de um lugar e de uma época social.

As obras refletidas neste estudo trazem para o leitor as representações de um mundo social, de uma realidade, tanto objetiva quanto subjetiva, de um tempo e lugar, resultando no entrecruzamento de aspectos individuais e coletivos de uma região brasileira. Elas revelam o que Candido (1985, p. 24) assevera ao dizer que criatividade, a imaginação e a originalidade, partem das condições reais do tempo e do lugar, as quais, ressaltamos, podem ser concretas ou não, da existência social e de suas experiências.

João de Jesus Paes Loureiro e Milton Hatoum ressaltam em suas obras que a experiência de suas personagens e o seu testemunho nasce com das potências do conhecimento, da imaginação, da memória. A vivência de fatos sofridos é sempre uma fonte documental, veiculadora e articuladora de representações produzidas por quem narra seu sofrimento, assim como, para o receptor dessa narrativa.

*Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum e *A Ilha da Ira* de Paes Loureiro são uma representação de fontes históricas e de práticas sociais, trabalhadas com objetivo de serem

um dispositivo, no qual se descortina o passado vivido, suas inquietações, conflitos, explorando forças catalizadora do viver em sociedade, como os seus valores, amores, medo, desamparo, violência, associando-as a elementos lendários e crenças da cultura amazônica.

E é nas ligações entre bem e mal, inocência e culpa, resistência e acomodação, vontade e destino que reside à pressão ideológica, revelando por meio da exigência estética, uma genuína face ética.

### Referências:

ADORNO, T. W.. **Minima moralia**. Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1985.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre, RS: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 2004.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

DURAN, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força**: História, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HATOUM, Milton. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: EdUNICAMP, 1990.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. A Ilha da Ira. In: **Obras Reunidas**: teatros e ensaios. Vol.3. São Paulo: Escrituras, 2001.

SARMENTO-PANTOJA, Tânia. Platôs da ilha utópica em território amazônida: Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro. In: RODRIGUES, Rauer Ribeiro; GRACIA-RODRIGUES, Kelcilene, BELON, Antônio Rodrigues (orgs). **O Local e o Regional. Literatura em Perspectiva**. Campo Grande: Editora da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009.

\_\_\_\_\_. **Literatura e História**: intermediações sobre a Amazônia em Benedicto Monteiro e João de Jesus Paes Loureiro. XII Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba: UFPR, 2011.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. **Narrar o Trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/05.pdf>. Acesso em 15 out. 2013.



---

## ARTIGOS VARIADOS





## **LIMITES E PERCEPÇÕES PARA A FORMAÇÃO DO PEDAGOGO HOSPITALAR NA UFPA -CAMPUS UNIVERSITÁRIO DO MARAJÓ-BREVES-PA.**

Rayane Cristine da Silva Pinheiro  
Universidade Federal do Pará  
nany\_pinheiro20@hotmail.com

Alexandre Augusto Cals e Souza  
Campus Universitário de Abaetetuba/UFPA  
alexandre@ufpa.br

**Resumo:** *Este artigo apresenta as políticas públicas educacionais de formação que influenciam na construção do currículo de Pedagogia em Breves, e suas implicações para atuarem em ambientes hospitalares. O estudo buscou analisar as políticas públicas para a formação do pedagogo no ambiente hospitalar. Foi utilizada a análise documental, entrevistas e questionários que foram empregados para uma amostra de 15% dos alunos egressos das turmas de 2006 a 2008 e com alunos egressos que realizaram trabalhos na área da Pedagogia Hospitalar. O aporte teórico utilizado, ancorou-se nas pesquisas de Brandão (2007), Brzezinski (2011), Diniz (2010), entre outros. Os resultados obtidos nos mostram que mesmo habilitados para atuar na área hospitalar, eles não têm um suporte teórico e prático suficiente para atuarem nos hospitais, mesmo reconhecendo a importância desta atuação eles têm dificuldades de descrever as ações que o pedagogo desenvolve neste ambiente*

**Palavras-Chave** *Políticas Públicas. Formação. Pedagogia Hospitalar.*

**Resumen:** Este artículo presenta las políticas públicas de formación educativos que influyen en la construcción del plan de estudios de Pedagogía, y sus implicaciones para trabajar en los entornos hospitalarios. El estudio trata de analizar las políticas públicas para la formación del pedagogo en el hospital. Se utilizó el análisis de documentos, entrevistas y cuestionarios que se aplicaron a una muestra de 15% de los estudiantes que se gradúan clases del año 2006 hasta 2008, y ex-alumnos que han realizado trabajos en el área de Pedagogía Hospitalaria. El enfoque teórico, se ancló en la investigación Brandão (2007), Brzezinski (2011), Diniz (2010), entre otros. Los resultados nos muestran que nesmo cualificados para trabajar en el hospital, no tienen un soporte bastante teórica y práctica para trabajar en los hospitales, al tiempo que reconoce la importancia de esta actividad tienen dificultades para describir las acciones que el profesor desarrolla este entorno en el que ve una imagen fija orientada formación sólo para la enseñanza en este espacio.

**Palabras-clave:** Políticas públicas. Entrenamiento. Educación hospitalario.

## **Introdução**

Ao se buscar discutir a identidade do pedagogo hospitalar que vem engajada dentro destes novos campos de atuação que fecundam a pedagogia, fez-se necessário analisarmos e compreendermos como está pautada a formação dos pedagogos, cujo curso, muitas vezes é confundido como apenas para a formação de professores. Percebemos ainda, nos Cursos de Pedagogia, um currículo voltado em sua grande maioria para a formação do pedagogo para instituições escolares, deixando de lado outros campos de atuação que ultrapassam os limites da escola.

As Faculdades de Educação, nas quais estão atrelados os Cursos de Pedagogia, apesar de “habilitarem” seus alunos para os mais diversos contextos que perpassam a prática pedagógica, ainda possuem preocupação de formar o pedagogo apenas para a docência, enquanto outros campos são encarados como elementos de formação secundários, e o campo científico-investigativo da pedagogia, enquanto ciência da educação é visto em segundo plano.

Porém, esta organização curricular dos cursos atrelados à educação são reflexos das políticas públicas educacionais, que são as quais servem de embasamento para a organização e elaboração dos Projetos Pedagógicos de Curso. Tais políticas refletem não apenas as ideologias da época em que foram criadas, como também servem como arcabouço para compreendermos o modelo de políticas que temos atualmente, cujo resultado pode confrontar-se diretamente com a visão que é traçada frente a estes profissionais. Possibilitando ainda, entender possíveis distorções ocorridas na identidade do Curso de Pedagogia, com a adoção de um “caráter reducionista e simplista”, como afirma Libâneo (2010), delimitado pelas políticas de formação, que institui um modelo curricular voltado apenas para a formação de professores, ao qual não engloba de forma concisa, a complexidade que é o trabalho pedagógico e docente e as diversas “educações”.

Neste sentido, o presente estudo faz uma análise das políticas públicas de formação do Curso de Pedagogia, e de que forma estas políticas influenciam na construção do currículo do Campus Universitário do Marajó - Breves para formação do pedagogo hospitalar.

## **As políticas públicas de formação para os profissionais da educação**

Para compreendermos o Curso de Pedagogia como está estruturado atualmente, faz-se adentrarmos nas discussões referentes às políticas públicas de educação que foram proeminentes para o modelo de desenho curricular ao qual iremos discutir, principalmente no que refere a identidade do pedagogo e sua atuação em ambientes hospitalares.

De acordo com Diniz (2010) as políticas de formação dos profissionais da educação tem seu âmago ainda no período da colonização no qual recebiam uma formação voltada à instrução religiosa, para ensinar as quatro operações, escrever, ler e noções de gramáticas.

Significativas medidas de mudanças referentes à formação dos profissionais da educação começaram a se desatar a partir do século XX, com a criação da ABE (Associação Brasileira de Educação), em 1931, em que ocorre a IV Conferência Nacional de Educação, com a finalidade de discutir os problemas relacionados à educação, como também a relevância de definir políticas nacionais para este setor. O que impulsiona a formulação do documento conhecido como “Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova”. Entre outras atribuições levantadas neste documento, os escolanovistas destacavam preocupações por parte de formar os profissionais da educação em nível superior.

Partindo deste contexto, surge através do decreto Lei nº 1.190 de 4 de abril de 1939, o Curso de Pedagogia, estabelecendo a formação de professores em nível superior. O decreto outorga formação do curso em dois eixos: um para formar o bacharel e outro para a formação do licenciado em pedagogia, seguindo o esquema 3+1. Quanto a este esquema 3+1, Brzezinski (2011, p. 24), ressalta que:

A identidade do pedagogo, então, revelava-se dicotômica, entre ser técnico e ser professor. A ambivalência na identidade derivava de uma situação curricular estranha em que o conteúdo da pedagogia era dissociado do conteúdo da didática e os cursos eram distintos, provocando a ruptura entre conteúdo dos conhecimentos epistemológicos específicos do campo da pedagogia e o método de ensinar esse conteúdo.

A autora nos mostra que o Curso já se inicia com uma identidade distorcida do que é a pedagogia como ciência da educação, voltada para a docência, dissociando conteúdo e método, teoria e prática, que são refletidas nas ações cotidianas desses profissionais. Identidade esta que se concretiza ainda mais a partir do Parecer 251/1962 e do Parecer 252 de 1969, em que regulamentou o **currículo mínimo** (grifo nosso) para o Curso de Pedagogia, com intuito de definir sua identidade, voltada para as habilitações (supervisão, orientação, administração e inspeção educacional) e fixaram os **conteúdos mínimos** (grifo nosso) e a duração do curso para a formação pedagógica. Brzezinski (2011) evidencia que estas reformulações do Curso afirmam a ideologia alienante que transfere para a educação a mesma organização do trabalho produtivo de uma fábrica de montagem, ao fragmentar e aderir um caráter tecnicista de formação, simplista e reducionista, com um currículo pautado nas especializações.

Com a Lei 9.394/96 abarcando de forma mais geral a educação e sua organização, iniciam inúmeras críticas e debates com intuito de definir uma identidade ao Curso e a introdução de um currículo que delineasse as reais perspectivas do que é a pedagogia. Tais ações impulsionam a criação das Diretrizes Curriculares para o Curso de Pedagogia (DCNP), as qual instituem o desenho curricular do curso e sua identidade.

### **As Diretrizes Curriculares para o Curso de Pedagogia e a formação do pedagogo hospitalar**

As diretrizes homologadas pelo Parecer CNE/CP 05/2005 e pela Resolução CNE/CP 1/2006 delineiam rumos mais abrangentes de formação. Sheibe (2007) ressalta que este parecer mostra grandes avanços na formação, pois amplia seus objetivos e torna-se claro o propósito do curso, ao assumir a docência como foco de formação e introduzir uma abrangência maior no que diz respeito ao trabalho pedagógico, com atividades que extrapolam as instituições escolares e abarcam os espaços não escolares.

Todavia, ainda traz discrepâncias no que concerne a Pedagogia em si e como foi descrita nas DCNP. Como ao atribuir ao Curso de Pedagogia um conceito limitado de sua

prática ao assumir como identidade do curso a docência e ao aderir m caráter polivalente ao curso, ainda permanecendo uma visão limitada da pedagogia.

Libâneo (2010), afirma que este “reducionismo e simplismo” aderido ao Curso de Pedagogia, voltado apenas a formação de professores, atua como uma limitação do que é de fato a pedagogia, na qual deve acompanhar as mudanças ocorridas na sociedade. Se por determinado momento histórico seria necessário atribuir ao trabalho pedagógico como uma prática docente, nos contextos atuais da educação brasileira estas atribuições limitam o trabalho pedagógico, que atingem um campo maior de conhecimento e requer uma política de formação mais ampliada. Consoante a estas proposições Pimenta (2006) sinaliza que,

Há uma diversidade de práticas educativas na sociedade que se realizam em muitos lugares sob várias modalidades. Como toda educação corresponde uma pedagogia, também há uma diversidade de trabalhos pedagógicos para além das atividades de educação escolar e ensino (p. 60).

Sendo assim, corrobora-se a proeminência de agregar discussões para formular um currículo para o Curso de Pedagogia que considere de fato uma formação adequada de atuação também para os ambientes não escolares, principalmente naqueles cuja sua prática pode ressignificar totalmente um ambiente tido como aspecto negativo de doença e dor, como ocorre nos ambientes hospitalares, palco central de nossa discussão.

A Pedagogia Hospitalar atua a partir da integração entre teoria e prática, no redirecionamento de estratégias educativas que propicie esse caráter humanista e educativo também na relação dos profissionais da saúde, com os familiares e as crianças e adolescentes hospitalizados, a fim de modificar hábitos e relações onde os pacientes são vistos a partir de sua patologia e não como um ser humano ativo, munido de direitos, autônomo e participante do seu processo de recuperação.

Fontes (2004) nos ressalta sobre esta distância existente entre a necessidade de atuação deste profissional que atua nos hospitais com sua formação que ainda não dispõe de caráter teórico-investigativo suficientes que possibilite a construção de uma práxis do pedagogo junto a criança hospitalizada. Além disto, as políticas de formação não propiciam orientação que condizem para um atendimento especializado, para pessoas com

necessidades educativas especiais onde se encontram a criança e o adolescente hospitalizados (MATOS, 1998).

Verificada esta necessidade de inserção do pedagogo, chegamos ao objeto de estudo deste trabalho que é analisar se os egressos do Curso de Pedagogia do Campus Universitário do Marajó, em Breves, reconhecem e se sentem preparados para este novo cenário de atuação pedagógica. Para emergir esta discussão temos como ponto fundamental as bases legais que orientam a construção do currículo deste curso e seus reflexos na formação destes acadêmicos para o ambiente hospitalar.

### **Trajetória da pesquisa**

O interesse pela pesquisa durante a graduação do Curso de Pedagogia, em qual até meados do curso, não houve nenhuma discussão no que refere a esta área de atuação do pedagogo. E ainda, pelas dificuldades em encontrar na Faculdade de Educação do Campus Universitário do Marajó-Breves (CUMB) um professor que orientasse trabalhos nesta área de atuação.

Tendo em vista, estas e outras dificuldades relacionadas ao suporte teórico sobre a Pedagogia Hospitalar, passamos então a questionar sobre a formação dos alunos de Pedagogia do CUMB para o ambiente hospitalar e verificamos que o curso habilita para as diversas áreas de atuação pedagógica, no entanto muitos alunos do curso não tinham conhecimento referente a esta área de atuação.

Assim a pesquisa foi realizada com alunos egressos do Curso de Pedagogia do Campus Universitário do Marajó-Breves (CUMB). Os dados e discussões aqui analisadas levarão em consideração as Turmas do Curso de Pedagogia dos anos de 2006 a 2008, pois como se pretende focar na análise da formação do Pedagogo para o ambiente hospitalar, esta se mostrou de forma mais concisa a partir do Parecer do CNE/CP nº 5/2005 e por meio da Resolução do CNE/CP Nº 1/2006. Visto que, até a data de publicação deste trabalho estas serão as turmas que terão concluído o Curso e as quais podemos analisar as percepções dos egressos do Curso referente à sua formação para atuar no ambiente hospitalar.



Foram aplicados questionários para 15% dos alunos egressos (14 alunos) e ainda foram realizadas entrevistas com alunos egressos que realizaram pesquisa na área da Pedagogia Hospitalar (Sete alunos egressos no total). Esta amostra julgou-se suficiente para levantar dados referentes à visão destes alunos sobre a sua formação para o ambiente hospitalar.

Cabe ressaltar que para preservar a identidade dos sujeitos substituímos seus nomes pela palavra “pedagogo” e acrescentado uma enumeração para diferenciar os mesmos.

### **Implicações e análises das políticas públicas para a formação do pedagogo hospitalar no Curso de Pedagogia do CUMB**

As leituras de trabalhos acerca do PPC (Projeto Pedagógico de Curso) de Pedagogia nos mostra forte influência dos discursos defendidos pela ANFOPE, em que tem como base da identidade do profissional formado em Pedagogia, a docência, para a atuação na Educação Infantil e nas Séries iniciais do Ensino Fundamental.

De acordo com a Resolução N° 2669/99 do CONSEPE (Conselho Superior de Ensino e Pesquisa) a qual define o currículo do Curso de Pedagogia e conseqüentemente deu bases para a formulação do PPC de 1999 da Faculdade de Educação, foco de nosso trabalho, que esteve em vigor até o ano de 2010, denota que os alunos formados possuem embasamento teórico e prático para atuarem em diversos ambientes, sejam formais e informais, inclusive o hospitalar, o que nos indica a uma formação que tenta abarcar os diversos campos de atuação pedagógica, buscando assim uma formação totalizante e não mais especialista como propunham os Pareceres 252/69 de Valnir Chagas.

Segundo tais perspectivas, os egressos do Curso de Pedagogia tem embasamento teórico e prático para atuarem nos diversos ambientes escolares e não escolares, inclusive no ambiente hospitalar, construídos durante sua formação no Curso.

Porém, a análise das disciplinas e ementas dos núcleos, nos mostrou contradições entre a teoria e objetivos iniciais traçados, com as especificações explicitadas em suas



ementas e disciplinas, que mais uma vez, foram voltadas para o ambiente escolar, como traduz a LDB 9394/96, ao qual também se apoia a Resolução 2669/99.

No Curso de Pedagogia em Breves até o ano de 2008, a única disciplina deste Núcleo que remete ao embasamento teórico para o ambiente hospitalar é a disciplina “Pedagogia em Ambientes não escolares”,

Quanto a disciplina que aborda sobre a Pedagogia Hospitalar, segundo a visão do Pedagogo 6:

Esta disciplina apenas apresentou as possibilidades de atuação do pedagogo em outras áreas e de forma muito superficial. Dada a complexidade e especificidade da formação para atuação no ambiente hospitalar, mesmo tendo atuado em tal ambiente, acredito que os profissionais graduados no CUMB enfrentam bastantes dificuldades nestes espaços (Pedagogo 6).

Há de ressaltar ainda as impressões dos alunos egressos que consideraram a formação teórica muito restrita, pois elencaram em suas falas que durante o Curso de Pedagogia, julgaram que tiveram uma disciplina voltada diretamente para esta área, “[...] o fato é que o currículo do Curso de Pedagogia não nos permitiu ampliação de conhecimento nesta área e também não houve nenhum embasamento prático para que pudéssemos atuar na mesma” (Pedagogo 5).

Observamos que 40% dos entrevistados descrevem as múltiplas ações do pedagogo no ambiente hospitalar, sendo que a maior parte destes, ou seja, 80% foram os alunos aos quais desenvolveram o Trabalho de Conclusão de Curso nesta área, muitos deles afirmam que ampliaram seu conhecimento a respeito da Pedagogia Hospitalar a partir da pesquisa bibliográfica desenvolvidas na elaboração dos trabalhos.

O que nos chama a atenção ainda que, 50% dos alunos possuem uma visão restrita da atuação do pedagogo e atribuem a atuação voltada para uma atuação como mantenedora da escolarização, desconhecendo outras práticas de atuação dentro deste ambiente e outras especificidades deste trabalho e os outros 10%, não conseguiram descrever a atuação do pedagogo nos hospitais.

No que diz respeito ao suporte teórico e prático, destacaram que a formação teórica adquirida no Curso foi suficiente, ou seja, 40% compactuam da ideia que outras disciplinas

não necessariamente ligadas ao ambiente hospitalar dão bases para a elaboração de práticas dentro deste novo cenário, como afirma o Pedagogo 8:

O Curso de Pedagogia é bastante estimulante a proposições criativas no que tange os aspectos teóricos, em razão das leituras filosóficas, sociológicas, psicológicas, históricas, antropológicas que nos é introduzida, nos permitindo abrangência ou mudanças de ver e entender os fatos, tendo maior criticidade.

Referente à prática na área, não ocorreu por meio de estágios, mas de ações de intervenção nos principais hospitais que tinham a duração de 4 horas e, ressaltaram que uma das dificuldades enfrentadas para atuar de forma prática está relacionada com a baixa carga horária da disciplina e da “ausência de espaços adequados nos hospitais destinados ao pedagogo para que eles possam realizar suas atividades” (Pedagogo 1).

Os trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) do CUMB realizadas na área da Pedagogia Hospitalar (MACHADO e LIMA, 2008; SOUZA e PINTO, 2010;), enfocaram estas dificuldades de adentrar neste espaço, e frisam que no Município de Breves e demais municípios do Marajó há ausência de pedagogo atuando, o que é comprovado com esta pesquisa em que nenhum dos egressos do Curso atua em hospitais.

No que concerne ao Curso de Pedagogia, mesmo trazendo uma visão ainda muito superficial sobre a Pedagogia Hospitalar, quando analisados os TCC's sobre a Pedagogia Hospitalar, verificou-se que a disciplina Pedagogia em ambientes não escolares foi substancial para suscitar, nos mesmos, o interesse pelo tema.

As análises acerca das percepções levantadas pelos educandos nos leva a compreender que a maior parte reconhece a complexidade e desafio que é trabalhar em hospitais, assim como, a importância desta atuação pedagógica nos mesmos. No entanto, espera-se que os resultados obtidos nesta pesquisa sejam referendados como diagnóstico e reflexão sobre o Curso de Pedagogia e sobre a formação para o ambiente hospitalar, impulsionem novas pesquisas nesta nova área de atuação e atente o olhar para o profissional da educação que pretende se formar no Curso de Pedagogia.

## **Considerações**

Percebemos durante a pesquisa que o Curso de Pedagogia, apesar de inúmeros avanços alcançados nas políticas de formação, estas ainda necessitam acompanhar e destacar os diversos campos de atuação do pedagogo, entre eles o hospitalar. Assim como, precisam superar a concepção de atuação em que se voltam apenas a docência para os ambientes escolares.

Apesar das mais recentes, como as DCNP trazerem em alguns artigos entendimentos que se referem à prática para estas novas atuações, deixam também lacunas, principalmente no que refere à estrutura curricular dos cursos em que permanecem em sua maioria, a predominância de disciplinas voltadas para o ambiente escolar.

A prática educacional nos hospitais não deve ser encarada apenas como mais um leque de atuação pedagógica, mas também como um espaço em que remete a novas possibilidades que necessitam de um diferencial tanto no processo de formação dos pedagogos, como na estruturação dos Cursos de Pedagogia.

Nesse sentido, a formação do pedagogo deve ter por base a inserção entre teoria e prática em que se mostram como fator relevante de transformação da realidade, como ainda se atrela a reflexão e ressignificação constante dentro do hospital.

A pesquisa nos mostrou ainda que os egressos mesmo saindo habilitados a atuar no ambiente hospitalar, o termo Pedagogia Hospitalar não aparece em nenhum dos núcleos ou ementas das disciplinas. Temos por base no currículo para esta formação, apenas uma disciplina específica que trata de todas as áreas de atuação para os ambientes não escolares. Neste enfoque, há muita similaridade com políticas na qual prevaleceu uma formação fundada em currículos mínimos, com conteúdos mínimos, principalmente quando tratamos da formação do pedagogo para atuar nos hospitais.

Nos depoimentos dos alunos egressos que apesar de terem demonstrado conhecimento sobre a Pedagogia Hospitalar, muitos tiveram dificuldades em elencar de que forma o pedagogo atua e quais as práticas que desenvolve nos hospitais e seus objetivos. As percepções levantadas pelos pesquisados mostraram que ainda veem a atuação no ambiente hospitalar como se fosse um complemento ou continuidade do ambiente escolar, onde o hospital neste contexto resume-se à ação de mantenedor da escolarização, sendo que esta é apenas uma das atribuições do pedagogo nos hospitais.

Assim, o Curso de Pedagogia necessita de uma nova proposta curricular que abarque a Pedagogia Hospitalar, porém mais do que uma reestruturação do curso, necessita-se de uma articulação maior por parte dos acadêmicos e profissionais da saúde que questionem, e investiguem nesta área, para que a mesma possa tomar as devidas proporções e relevância mais consistente nos Cursos de Pedagogia e conseqüentemente impulsionaram a elaboração de novas políticas de formação dos profissionais da educação que ressaltam tal proeminência.

O PPC atual do Curso de Pedagogia do CUMB que data do ano de 2010, mostra significativos avanços na formação do pedagogo para o ambiente hospitalar, pois o mesmo já traz em sua estrutura curricular o estágio voltado para os ambientes não escolares, como é o caso dos hospitais, além da disciplina teórica para os ambientes não escolares. Porém, apesar de ser o mais atual este necessita ser revisado e organizado de maneira que além de destacar a preocupação de integrar teoria e prática de forma equilibrada no currículo, possa também organizar o PPC de forma que as disciplinas para os ambientes escolares e não escolares, como a Pedagogia Hospitalar, tenham o mesmo patamar de importância no currículo e na formação do pedagogo.

Este seria um ganho não apenas para o Curso de Pedagogia, pois as produções para outras áreas até então pouco pesquisadas, como a área hospitalar seriam mais discutidas e referendadas, como ainda para os pedagogos que abririam espaço de atuação para outros ambientes sempre levando em consideração todos os aspectos pertinentes e substanciais da pedagogia enquanto teoria e prática da educação.

## Referências

- BRASIL. **Lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996:** Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Brasília, 20 dez.1996. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19394.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19394.htm)>. Acesso: 26/03/2013.
- \_\_\_\_\_. **Parecer CNE 5/2005:** estabelece as Diretrizes Curriculares para o Curso de Pedagogia. Brasília, 2005. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pcp05\\_05.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pcp05_05.pdf)>. Acesso em: 11/08/2011.
- \_\_\_\_\_. **Parecer CNE/CP 3/ 2006.** Reexame do Parecer CNE/CP nº 5/2005, que trata das Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Pedagogia. Disponível em: <[http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pcp003\\_06.pdf](http://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/pcp003_06.pdf)>. Acesso em: 11/08/2011

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é educação?** 20 ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos)
- BRZEZINSKI, Iria. Pedagogo: **Delineando Identidade(s)**. Revista UFG. Ano XIII nº 10 Julho, 2011. p. 120-132.
- DINIZ, Maria de Fátima Chagas. **O (a) acadêmico (a) do curso de pedagogia e suas expectativas profissionais no Século XXI: um estudo com os alunos (as) do curso de pedagogia 2006/2009 da Faculdade Padrão do município de Goiânia – Goiás**. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2010. 109f.
- FACULDADE DE EDUCAÇÃO-UFPA. **Diagnóstico do Curso de Pedagogia sob a vigência do PPP de 1999**. Universidade Federal do Pará: Breves, 2010.
- FONTES, Rejane de Souza. **A reinvenção da escola a partir de uma experiência instituinte em hospital**. Educação e Pesquisa. São Paulo, v.30, n.2, p. 271-282, maio/ago. 2004.
- LIBÂNEO, José Carlos. **Pedagogia e Pedagogos, para quê?** 12 ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- MATOS, Elizete L. MUGGIATI, Margarida M. **Pedagogia hospitalar: a humanização integrando educação e saúde**. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- MATOS, Elizete L. M. TORRES, Patrícia L. (Orgs.). **Teoria e prática na Pedagogia Hospitalar: novos cenários, novos desafios**. Curitiba: Champagnat, 2010.
- PIMENTA (org.), Selma Garrido. **Pedagogia e Pedagogos: caminhos e perspectivas**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2006
- UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. **Resolução Nº 2669/99**: Define o currículo do Curso de Licenciatura Plena em Pedagogia. Universidade Federal do Pará: Belém, 1999b. Disponível em: <http://www.ufpa.br/cubt/publicacoes/documento/faecs/pedagogia/resolucao.pdf>. Acesso em: 23/02/2013.

## **EDUCAÇÃO E SOCIEDADE: PERSPECTIVAS DE ESTUDO DO PAPEL DAS POLÍTICAS PÚBLICAS EDUCACIONAIS NA AMAZÔNIA EM CIDADES COM CARACTERÍSTICAS AGRÁRIAS**

Afonso Welliton de Sousa Nascimento  
Universidade Federal do Pará  
afonsosn@ufpa.br

Edinéa Bandeira Ribeiro  
Secretaria Estadual de Educação do Pará - SEDUC  
edineabr@ig.com.br

**Resumo:** *O texto faz uma reflexão sobre a importância do reconhecimento das dinâmicas constitutivas dos municípios e/ou das cidades com características agrárias, que são representativas dos valores, costumes e das injunções locais que os caracterizam, como elemento central para a compreensão das especificidades da Região Amazônica. Ao discorrer sobre o desenvolvimento e constituição dos conceitos de democracia e cidadania, indica os principais enfoques teóricos que permitem entender as noções de Estado, Educação e movimentos Sociais, para em seguida adentrar na ideia do município com dinâmicas do campo como palco de publicização de projetos globais que passam a incorporar as determinações próprias de seu mundo. A intenção principal é afirmar a necessidade de uma mentalidade que compreenda as políticas educacionais e sociais amazônicas a partir de expressões políticas, culturais, econômicas e sociais que lhes são inerentes.*

**Palavras-Chave** Políticas Públicas. Amazônia. Cidade Agrária.

**Resumen:** El texto es una reflexión sobre la importancia de reconocer la dinámica constitutivos de municipios y / o ciudades con características agrícolas que son representativos de los valores, las costumbres y los mandatos locales que caracterizan como un elemento clave para la comprensión de las características específicas de la región amazónica. Para hablar sobre el desarrollo y la formación de los conceptos de democracia y ciudadanía, indica los principales enfoques teóricos que nos permiten comprender el estado de las nociones, la educación y los movimientos sociales, a continuación, introduzca la idea municipio con la dinámica de los campos como etapa publicitación proyecto global, que ahora incorporan sus propias determinaciones de su mundo. La intención principal es afirmar la necesidad de una mentalidad que entienda la políticas educativas y sociales de Amazon expresiones políticas, culturales, sociales y económicos unidos a ellos.

**Palabras-clave:** Políticas públicas. Amazonas. la ciudad de la tierra.

## Introdução

Talvez para nós professores e estudantes de ciências sociais e educação na Amazônia o grande desafio resida no fato que mesmo que se necessite refletir a realidade a partir de referenciais teóricos mais amplos, essa reflexão tem como elemento essencial características específicas que se fundam na dinâmica própria das injunções locais. A provocação é de sermos capazes de pensar a região em uma perspectiva cujo sentido nos aproxime o máximo possível das dinâmicas constitutivas do que poderíamos chamar de realidade amazônica.

Esse caminho deve trilhar em um horizonte que ponha em destaque os Municípios e/ou as Cidades com características agrárias, que de certo modo, representam valores, costumes e dinâmicas próprias das injunções locais. Constituem-se em meu entendimento em arenas de disputas que representam expressões políticas que envolvem não apenas os enfrentamentos partidários, mas simbolizam empoderamentos de classes ou de forças políticas que envolvem populações tradicionais, movimentos sociais urbanos e rurais, que irão efetivamente disputar a dinâmica do poder e exercer fortes influências nas dinâmicas institucionais, principalmente na educação em particular no Ensino Médio.

Neste sentido, o artigo como uma aproximação teórica, envolvendo as políticas públicas em educação na Amazônia, mais precisamente as voltadas ao Ensino Médio incrustadas nas cidades com características agrárias, Busca discorrer sobre o desenvolvimento e constituição dos conceitos de democracia e cidadania, indica os principais enfoques teóricos que permitem entender as noções de Estado, Educação e movimentos Sociais, para em seguida adentrar na ideia do município com característica agrária como palco de publicização de projetos globais que passam a incorporar as determinações próprias de seu mundo. A intenção principal é afirmar a necessidade de uma mentalidade que compreenda as políticas educacionais e sociais amazônicas a partir de expressões políticas, culturais, econômicas e sociais que lhes são inerentes.

### I



Neste sentido, pensar o conceito de democracia e/ou cidadania, que se manifesta nas formas de relações de poder, e na ação política cidadã de conquista de espaço de bem estar social, nos coloca como ponto de partida, tomar como lócus próprio de análise o município, não um único município, mas uma rede que se identifica por características aproximadas numa ação constitutiva do que se pode chamar de território, no sentido de uma microrregião ou de um local, como diria Fischer(2002)

Se o local refere-se a um âmbito espacial delimitado e pode ser identificado como base, território, microrregião – podendo ainda ser indicado por outras designações que sugerem constância ou uma certa inércia – contém igualmente, o sentido de espaço abstrato de relações sociais que se quer privilegiar e, portanto, indica movimento e interação de grupos sociais que se articulam e se põem em torno de interesse comuns.(p.12)

Por outro lado, por mais que os mesmos se constituam em uma estrutura formal do estado, trazem em si dinâmicas constitutivas que representam não só valores e costumes tradicionais das populações que neles habitam como possuem injunções locais que dão características próprias às formas de ação política e de poder dos diversos agentes sociais que os compõem.

Assim sendo, a novidade das teorias sociais contemporâneas, influenciadas pelas transformações sociais do final do séc. passado e início do séc. XXI põe para nós educadores e estudantes que acreditamos em formas alternativas de existência, a necessidade de pensarmos as possibilidades humanas não apenas nas teorias que se fundamentam em uma mentalidade transformadora, centrada nos princípios iluministas do séc XIX, mas de podermos compreender a dinâmica social de resistência a partir de lócus que apontem mentalidades locais, mas que possibilitem um entendimento também de formas mais globalizantes, capazes, portanto, de traduzirem os fenômenos totalizantes sem perderem suas características própria de existência, como diria Santos(1995)

(...) Contudo, e aparentemente em contradição com a tendência, assiste-se a um desabrochar de novas identidades regionais e locais alicerçadas numa revalorização do direito às raízes (em contraposição com o direito à escolha). Este localismo, simultaneamente novo e antigo, outrora considerado pré-moderno e hoje em dia reclassificado como pós-moderno, é com frequência

adaptado por grupos de indivíduos “translocalizados”(...) não podendo por isso ser explicado por um *genius loci*, isto é, por um sentido de lugar específico. Contudo, assenta sempre na idéia de território, seja ele imaginário ou simbólico, real ou hiper-real.(p.20)

É nessa perspectiva que se assenta o olhar sobre os municípios e/ou cidades com características agrárias, ou uma microrregião: um *locus* não apenas componente da esfera pública estatal, mas como um espaço, um território, composto por homens e mulheres que vivem e refletem dinâmicas características de seu cotidiano, produzindo formas de existência, de resistências e de democracia traduzidas nos poderes que se constituem na construção de bem estar e de hegemonias sociais alternativas.

Assim, se é verdade que se pode tomar como referência o município, ou seja, como um *locus* privilegiado que possibilita o entendimento de formas alternativas de existência e de democracias, por outro lado, isto vai nos exigir uma reflexão que avance caracteristicamente sobre as relações que se estabelecem nesse espaço, isto é, de buscar compreender como se dão as formas de disputas pelo poder ou da formação do que poderíamos chamar de construção de hegemonias sociais ou de constituições de autoridades políticas, que disputam não apenas a esfera do domínio dos governos, mas que ao mesmo tempo, alternativamente, conquistam espaços legítimos de representação política, bem como, apontam saídas de conquistas sociais através de demandas locais com os governos municipais, e/ou através de políticas públicas com Governos regionais, Governo federal, ou de financiamentos com ONGs e organismos internacionais.

Na verdade essa reflexão nos remete a busca de entendimento de como na contemporaneidade vem desenvolvendo as relações na dinâmica do estado, da economia e da sociedade ou, mais caracteristicamente, a reflexão sobre a perspectiva do desenvolvimento do conceito de democracia, ou seja, das relações que se estabelecem na dinâmica do poder político e na constituição do caráter próprio do conceito de cidadania.

Destarte, a modernidade, parafraseando a linguagem harendtiana de mundo, trouxe em si a efetiva superação do fosso constituinte que havia na antiguidade grega e se perfazia na idade média, o qual separava as esferas próprias do mundo público das do mundo privado, transformando a atualidade na primazia efetiva do social onde a ação específica do

público envolve-se caracteristicamente pelas influências dos ditames econômicos, próprios do grande lar moderno. De uma nação, do Estado moderno administrativo.

Essa concepção se expressa inclusive na forma da ação política na atualidade, na qual as necessidades do mundo da economia influenciam tanto nas decisões características das políticas de estado como nas ações individuais específicas que caracterizam o desenvolvimento do conceito de cidadania.

De certo modo, esse ambiente da segunda metade do século passado se assentou na dinâmica de uma compreensão de cidadania que se pautou na construção de mundo de duas concepções latentes que influenciaram tanto o conceito de democracia como efetivamente a visão do sujeito cidadão da atualidade e de Estado.

O primeiro, no pensamento liberal clássico de democracia que se funda na mentalidade de um estado de direito cuja a concepção se estrutura, pelo que a teoria política chama de democracia representativa, isto é, o caráter de um cidadão que se expressa através do voto e/ou do direito de votar ou ser votado, ou mesmo no âmbito do cotidiano da garantia dos direito de igualdade jurídica estabelecida pelas regras liberais clássicas definidas pela lógica do mercado e do contrato social. Como afirma Boaventura de Sousa Santos (1995),

O Estado, sendo embora um sujeito monumental, visa tão-só garantir a segurança da vida (Hobbes) e da propriedade (Locke) dos indivíduos na prossecução privada dos interesses particulares segundo as regras próprias e naturais da propriedade e do mercado, isto é, da sociedade civil. Sendo os cidadãos livres e autônomos, o poder do Estado só pode assentar no consentimento deles e a obediência que lhe é devida só pode resultar de uma obrigação auto-assumida, isto é, do contrato social.(p.22 )

De outro lado, a segunda concepção se assenta no princípio do mundo trabalho, na ênfase dada pelo pensamento Marxiano, da auto-atividade constitutiva de um mundo urbano-industrial centrado no caráter da plena realização humana conquistada através da possibilidade do trabalho como princípio universalizante do gênero e da espécie humana. Portanto do desenvolvimento do progresso científico e do avanço das forças produtivas técnicas e psicológicas da modernidade socialista. Assim, a qualidade da democracia e/ou da cidadania não se expressaria apenas na igualdade jurídica, mas acima de tudo, no

usufruto efetivo das riquezas produzidas pela humanidade, ou seja, na superação da desigualdade econômica, como também na expressão do trabalho como agente fundante da modernidade alternativa. Como Marx afirma,

A indústria é a relação histórica efetiva da natureza, e por isso da ciência natural, com o homem; por isso, ao concebê-la como desvelamento esotérico das forças humanas essenciais, compreende-se também a essência humana da natureza ou a essência natural do homem;”(MARX, 1980-p,20)

E mais adiante, acrescenta,

(...) como para o homem socialista toda assim chamada história universal nada mais é do que a produção do homem pelo trabalho humano, o vir-a-ser da natureza para o homem tem assim a prova evidente, irrefutável, de seu nascimento de si mesmo, de seu processo de origem.”(idem,1980-p.21)

Assim, potencialmente essas concepções determinarão o processo de desenvolvimento civilizatório da modernidade no Século XX, tanto no que diz respeito à mentalidade das teorias sociológicas sobre o processo de democracia, como também sob os seus olhares na dimensão da cidadania; do mesmo modo que irão determinar os modelos de compreensão do papel do Estado no desenvolvimento da sociedade.

Seja nos Estados Socialistas Soviéticos, como no Estado de Providência Europeu, no New Deal Norte Americano, como no Estado desenvolvimentista da América Latina, os principais agentes da modernidade urbano-industrial - trabalho, capital e mercado – dariam a tônica da organização do estado e sua relação com a sociedade, bem como, os movimentos sociais de resistência incorporarão essas mentalidades para refrearem o afã do mercado e garantirem cidadania e espaço nas democracias, para além da igualdade jurídica, com a participação efetiva no processo de partilha das riquezas produzidas pelo desenvolvimento humano.

Na verdade, apesar dos conflitos e processos de dominação econômica estabelecidas pelo modelo capitalista de produção, essas concepções deram um alento efetivo e identidade às dinâmicas de construção da democracia e do conceito de cidadania. Na sociedade contemporânea, as conquistas do mundo do trabalho e suas regulamentações, a efetivação da seguridade social e do reconhecimento de direitos inalienáveis aos seres

humanos – como saúde, educação e trabalho - potencializaram de certa forma, as resistências e conquistas não apenas no mundo do trabalho urbano-industrial, mas motivaram elementos de cidadania também em outras esferas das dinâmicas sociais. Como diria Bobbio(1992) refletindo sobre a constituição do direito universal da pessoa humana,

“Como todos sabem, o desenvolvimento dos direitos do homem passou por três fases: num primeiro momento, afirmaram-se o direito de liberdade, isto é, todos os direitos que tendem a limitar o poder do Estado e a reservar para o indivíduo, ou para os grupos particulares, uma esfera de liberdade em relação ao Estado; num segundo momento, foram propugnados os direitos político, os quais – concebendo a liberdade não apenas negativamente, como não-impedimento, mas positivamente, como autonomia – tiveram como consequência a participação cada vez mais ampla, generalizada e freqüente dos membros de uma comunidade no poder político (ou liberdade no Estado); finalmente, foram proclamados os direitos sociais, que expressam o amadurecimento de novas exigências – podemos mesmo dizer, de novos valores – como o bem estar e da igualdade não apenas formal, e que poderíamos chamar de liberdade através ou por meio do Estado.(p. )

Portanto, para o que nos propomos estudar serão estes elementos teóricos preliminarmente darão, o entendimento dos aspectos que envolvem a dinâmica dos conceitos de Estado, Educação e Movimentos Sociais na Amazônia, pois, diferentemente das análises que incorporam esses conceitos como análise sistêmica global, busca-se neste momento compreendê-los a partir das esferas singulares ou locais como acima descrevemos. Tais elementos favorecem a compreensão das injunções dos espaços que definem a realidade dos fenômenos das políticas em educação, do envolvimento do movimento social e das características das arenas que são construídas no processo de participação política: seja nos aspectos partidários como na construção da cidadania efetiva.

## II

Essa reflexão torna-se relevante, porque ela muda o enfoque de se pensar os conceitos de Estado, Educação e Movimentos Sociais, pois os localiza em um território que se compõe de arenas, onde estão incorporados desde os agentes que representam as instâncias institucionais dos governos - como o papel que a educação e/ou escola ocupam

nesses espaços - bem como, dos movimentos sociais, significando injunções próprias de conjunturas de poder que simbolizam conflitos, empoderamentos, participações que constituem o caráter da democracia e representações políticas nesse ambiente.

Assim pensar a educação e/ou as instâncias institucionais do Estado nesse lócus, é compreender que para além das políticas públicas que simbolizam os investimentos econômicos, de saber e de infra-estrutura, eles determinam empoderamentos sociais de agentes que representam poderes políticos ou hegemonia de grupos ou frações de classes sociais locais. Ou seja, um Secretário de Educação, um Coordenador Regional de Ensino, bem como um Diretor de escola, significam ou representam tanto poderes de representação política, como indicam resoluções de demandas sociais apresentadas a serem solucionadas pelo Estado.

Da mesma forma, a compreensão das ações educacionais em si está para além do simples repasse de conhecimento. No olhar dos indivíduos elas significam possibilidades econômicas, status, e acima de tudo, apropriação de cidadania; reconhecimento e ocupação de espaço político; bem como, conquistas efetivas de bem estar social.

Tal percepção torna assim o papel da escola de Ensino Médio nesse espaço, como elemento fomentador tanto de possibilidade de ascensão social, respondendo ao anseio individual por elevação de conhecimento e perspectiva de vida, como também, inclui a mentalidade de incorporar em seu conteúdo de formação a dinâmica do trabalho e da cultura local. Pondo, assim no conceito de desenvolvimento, para além das conquistas econômicas, o caráter da sustentabilidade como garantia da tradição cultural e dos rearranjos produtivos.

O município então, como esse território de encontro, de desenvolvimento de política e construção de cidadania, torna-se o referencial para que seja possível compreender a especificidade da dinâmica social da Amazônia. Ele como expressão do urbano e do rural, do sujeito da cidade e do campo, de homens e mulheres que fundam sua existência e constroem um processo de vida e política na expressão de Feltran(2005). Portanto, como arena de publicização de projetos e constituições de hegemonias que conformam anseios e, transformam projetos globais em dinâmicas próprias de populações e comunidades locais.

É neste contexto que se colocam os desafios das políticas públicas desenvolvidas pelo Estado seja pela esfera federal, estadual e/ou municipal. Em geral seus objetivos respondem muito mais aos ditames das diretrizes globais do que às necessidades regionais, o que os tornam inócuos, pois a forma como são pensadas as ações públicas nos sistemas de ensino passam ao largo dos anseios e desafios das populações autóctones.

Neste enfoque as políticas voltadas para educação, em especial no Ensino Médio, bem como, o caráter do ensino profissionalizante, está muito mais incorporado aos princípios definidos pelas necessidades do grande capital e da globalização econômica, do que respondendo ao desenvolvimento regional e seus arranjos produtivos locais. Os aspectos da cultura globalizante suplantam fortemente os elementos das culturas tradicionais deixando um vácuo na forma e no conteúdo da formação de homens e mulheres que habitam estes espaços.

Na verdade o que se verifica no âmbito das políticas públicas em educação voltadas para o sistema de ensino são diretrizes e programas que se fundam em princípios norteadores de uma mentalidade centradas em um mundo urbano e industrial, que incorporam a formação dos indivíduos voltadas ao comércio e formação de mão de obras para os grandes empreendimentos indústrias, deixando ao largo o universo cultural e o mundo trabalho regional. Ou então definem processos formativos que se pautam em uma formação propedêutica de cultura geral que constroem uma visão de mundo distante do universo dos sujeitos que habitam esse território.

Portanto, cabe a referência de começarmos a olhar a escola e o universo educacional a partir desse enfoque, tomando o lugar e as expressões locais como fundamento das ações educacionais, ou seja, mesmo que os currículos tenham em princípio, a unidade nacional e os ditames da economia global, eles precisam efetivamente referenciar o mundo próprio dos sujeitos que vivem e residem em outra dinâmica social, e que sejam capazes de dialogar e refletirem as necessidades apontadas no universo amazônico.

Cabendo então ao Estado e ao Município, superar esses ditames que até hoje norteiam os fundamentos das ações econômicas e educacionais que perpassam nas cidades com características urbanas e agrárias, dando ao processo de desenvolvimento das políticas sociais a ênfase nos princípios e conteúdos que reflitam as condições de desenvolvimento



local. Portanto dialogando com os agentes que fundam outros sentidos e que constroem a partir das práticas cotidianas sentidos outros as políticas públicas e sociais.

Assim, há necessidade premente de uma nova mentalidade que conceba o papel do Estado e da educação a partir de um lócus que possibilite a constituição de arenas políticas e expressão da cultura e dos processos econômicos e do mundo do trabalho próprios da vida e existência das populações amazônicas.

### III

Neste sentido, como complemento importante de entendimento deste lugar como espaço e como arena de ação política - para além do estado e da educação - é a presença do Movimento social como elemento de formação política e de cidadania. Os movimentos não como simples entidades organizadas que se envolvem somente em atividades reivindicatórias de demandas sociais imediatas, mas como campo político de expressão de vida e de ação constitutivas e de criação de espaços públicos. Como diria Feltran(2005), a partir de suas análises do papel do movimento sociais nos dias atuais:

É portanto, nos trânsitos entre essas dimensões da vida humana que se localizam as lutas dos movimentos sociais hoje, como ontem, e nesses trânsitos é que aparecem estar situadas as pressuposições que lhes conferem estatuto político. Entender esses espaços é, por tudo isso, apostar na contribuição dos movimentos sociais na necessária construção de uma democracia mais profunda nas sociedades.(p.346)

Embora a citação não esteja vinculada ao universo que estamos analisando, ela serve de suporte para compreender o papel que ocupa os movimentos sociais no que estamos chamando de município e/ou território amazônico.

Neste lugar ele se constitui, para além das demandas das comunidades tradicionais, em uma força política representativa de disputa pelo poder político. Traz consigo em sua ação cotidiana a representação de setores e comunidades locais que responde a uma posição partidária de conquista do poder de Estado, tornando-se uma segunda força política, no qual seu envolvimento marca projetos alternativos de setores e classes sociais: é a expressão de ribeirinhos, quilombolas, camponeses e professores das redes públicas estaduais e

municipais. Como agentes partidários que votam e se colocam como alternativa do poder local: prefeitos, vereadores, secretários, diretores etc.

São forças que se representam pelo espaço que ocupam na arena pública, pois, além dos embates de criação de vozes permanentes de conquistas no estado de direito e cidadania efetiva, tornam-se então, construtores de contra-hegemonias sociais no sentido e expressão gramsciniana (1989): de intelectuais orgânicos e construtores de um novo bloco histórico. Neste sentido, ocupam posição essencial no entendimento da dinâmica da educação e das políticas públicas desenvolvidas pelo estado nas suas diversas formas de instâncias de poder. No município o Movimento social responde a um papel preponderante: simboliza olhares que diferem da mentalidade globalizante industrial urbana prevalecente.

Os Movimentos também apontam agenda de desenvolvimento que se articulam com os arranjos produtivos locais, mostram aspectos diversos da cultura e da expressão das populações tradicionais, ao mesmo tempo, que pontuam as possibilidades e a cotidianidade do que significa a realização da cidadania alternativa, pondo em visualização a vida, os desejos e as lutas das comunidades por um processo de desenvolvimento centrado na cultura e na sustentabilidade do local.

Portanto, no entendimento do texto o papel do Estado e da Educação na Amazônia passa pela necessidade de aproximação das realidades locais, das arenas que se constituem nos municípios ou nos lugares de expressão política. As políticas públicas, a gestão social, correspondem não apenas aos objetivos globais e de políticas de Estado, mas envolve-se em uma dinâmica que pressupõem poderes, lugares, interesses e formas de vida alternativas; de homens e mulheres que pensam e se envolvem na política como forma e expressão pública. Portanto, o município como locus ou lugar possível de compreensão da dinâmica Amazônica.

## **Conclusão**

Embora sejam reflexões preliminares, procuro apontar neste artigo a necessidade que temos de olhar a Amazônia, a partir de um novo enfoque - se não metodológico porque exige maior aprofundamento bibliográfico - mas outra perspectiva teórica que torne capaz estudá-la tomando como referência o local, ou compreendê-la como um território que se

constitui como arena de homem e mulheres que em seu cotidiano expressão vida, estabelecem poderes, funda projetos característicos de seu universo de cultura de mundo e de trabalho. Tomando o município ou a cidade com dinâmicas agrárias como referência e expressão da cultura Amazônica: de quilombolas, camponeses, pescadores e outros.

Neste sentido, três razões apontam para a necessidade desse novo olhar. A primeira delas reside de se pensar o papel do estado e/ou de suas instâncias de poder envolvidos na teia própria do que chamamos município. Pois cada espaço, cada função de gestão é expressão de poderes e refletem a conjuntura política de projetos que se conflitam, onde os sujeitos envolvidos nesse ambiente determinam ações públicas, constroem empoderamentos e fundam processos de cidadania.

Portanto, um novo olhar nas definições das políticas públicas implementadas pelo estado, pois para além dos sentidos globais que estruturam as diretrizes nacionais, devem refletir em sua perspectiva de desenvolvimento, o universo político, as demandas sociais e as injunções locais que determinam cultura e arranjos produtivos próprios de homens e mulheres que habitam esse espaço.

Esta perspectiva então, nos leva a segunda razão desse artigo, da importância de se compreender o papel das políticas educacionais do Ensino Médio nesse universo econômico e político que é Amazônia. Pois tradicionalmente, os princípios que norteiam essas políticas têm como objetivo as dinâmicas globais de um mundo urbano-industrial. Que estruturam ações educacionais - seja no ensino fundamental e médio, bem como no profissionalizante - dinâmicas distantes da cultura e do universo econômico que envolve as populações tradicionais da Amazônia. Tornando assim, suas metas e seus objetivos inócuos, fora das reais necessidades regionais.

É o que se verifica nos sistemas públicos de ensino, de um lado uma formação propedêutica de cultura geral e de outro, no ensino profissionalizante perspectiva científica e tecnológica fora dos rearranjos produtivos locais. Portanto, a necessidade urgente de se diagnosticar tais realidades e dar ao desenvolvimento das políticas públicas sentidos próprios, inseridos na cultura e no desenvolvimento econômico-social local.

A terceira razão, se expressa na necessidade, de se articular outra compreensão que envolva na Amazônia, o papel do estado, da educação e dos movimentos sociais. Ou seja,

de compreendê-los em uma arena pública local, que envolve poderes, empoderamentos e formas alternativas de concepção de desenvolvimento social e econômico.

Destarte, os movimentos sociais, para além de seu papel de ações reivindicatórias, exercem nesse espaço que é o município, força política de construção de hegemonias. Seja na participação partidária da política local, em que se meus membros disputam a governância do poder local, seja porque estabelecem outra ótica no papel do desenvolvimento das políticas públicas. Pondo em pauta, tanto na educação como na concepção de desenvolvimento econômico e social, a cultura e os arranjos produtivos locais. Pensando outra base para o desenvolvimento regional, que seja: a sustentabilidade cidadã das populações tradicionais da região.

Assim pensar, a partir do município outra forma possível de compreender a Amazônia e as suas características regionais.

### **Referência Bibliográfica**

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**; trad. Roberto Raposo; posfácio de Celso Lafer – 5ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991

BOBBIO, Norbert. **A Era dos Direitos**. Rio de Janeiro: Editora Campus Ltda, 1992

FICHER, Tânia. **Gestão do Desenvolvimento e Poderes Locais**. São Paulo: Editora Casa da Qualidade, 2002

GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da cultura**. 7ªed Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989

FELTRAN, Gabriel de Santis. **Desvelar a Política na Periferia: história de movimentos sociais em são Paulo**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005

MARX, Karl. **Manuscrito Econômico-Filosófico**. São Paulo: Nova Cultural, 1980

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Globalização e as Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995

## METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM JANGADA DE PEDRA

Amanda Malato SANTOS  
Universidade Federal do Pará  
amandamalato@yahoo.com.br

Francisco das Chagas RIBEIRO JÚNIOR  
Universidade Federal do Pará  
chicoribeirojr@live.com

Sheila Lopes MAUÉS AUTIELLO  
Faculdade Ipiranga  
sheilamaues@gmail.com

**Resumo:** *O presente estudo tem como foco de abordagem A Jangada de Pedra, de José Saramago, analisando a presença de tópicos da relação história e ficção. No romance em estudo, ocorre uma separação geográfica da Península Ibérica do restante continente europeu. Partindo deste fato ficcional, o autor português organiza um romance que antecipa o caos econômico europeu, tributado pela política neoliberal ao aderir ao Mercado Comum Europeu hoje União Europeia. Portugal e Espanha navegam à deriva sem se identificarem cultural, social ou economicamente com o restante do continente. O fundamento da relação entre história e literatura no romance pós-moderno, na presente análise, orienta-se pelos conceitos de Linda Hutcheon.*

**Palavras-Chave** José Saramago; Jangada de Pedra; Literatura Portuguesa; Metaficção historiográfica. Metaficción historiográfica.

**Abstract:** This study focuses on the approach of the Saramago's novel: The Stone Raft. It analyzes the relationship between history and fiction presented in the writing. In the novel occurs a geographical detachment of the iberian peninsula from the remaining european continent. Starting from this fictional fact, the portuguese writer sets up a novel that anticipates the European economic chaos, taxed by the neoliberal politics, by joining the European Common Market today. Portugal and Spain sail adrift without identifying themselves with the cultural, social or economical identity of the continent. The foundation of the relationship between history and literature in the post-modern novel, in this analysis, is guided by the concepts of Linda Hutcheon .

**Keywords:** José Saramago; Jangada de Pedra; Portuguese Literature; Historiographic metafiction.

..

“As obras históricas para seus espectadores e leitores são representações do passado mais vivazes e mais efetivas que a história escrita nas crônicas que os dramaturgos utilizam.”

William Sheakespeare

“Vivemos com nossa memória.

Melhor dizendo, somos nossa própria memória.

Só dispomos de verdade do que temos na cabeça.”

José Saramago

O romance *A Jangada de Pedra*, o sexto de José Saramago, foi publicado em 1986, década em que o autor português também produz uma sequência de outros romances que dialogam com a história, como, por exemplo, *Levantado do chão* (1980), *Memorial do Convento* (1982) e *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984). Também em 1986 Portugal e Espanha entraram para a Comunidade Econômica Europeia (CEE), atual União Europeia, por força de muita pressão política, uma vez que, a exemplo de outros países do sul da Europa, não tinham reais afinidades culturais, linguísticas e econômicas com os países do norte.

José Saramago é considerado um grande representante da chamada escrita metaficcional histórica, assim definida pela teórica canadense Linda Hutcheon. É comum o autor português imiscuir, em vários de seus textos, o histórico no ficcional, ficcionalizando a história, porém não para celebrá-la, mas antes de tudo, para subverter o passado, para dessacralizar os fatos históricos oficiais, questionando suas fontes, por meio de uma linguagem que prima pelas inversões no tempo, pela falta de linearidade, pela complexidade advinda do insólito e da ironia.

O romance em estudo confere tratamento crítico à tópica discursiva histórica que pairava então e, desse modo, toma uma atitude ficcional inversa à atitude política que se estabeleceu no plano real, figurando uma Península Ibérica que se desprende de seu continente, em lugar de unir-se a ela, e, através da ruptura metafórica, da fissura, dá as

costas ao Velho Mundo navegando à deriva pelos mares rumo a um futuro utópico, episódio este que se dá através de fatos incomuns, para, ao cabo, parar em determinado ponto do oceano Atlântico e fixar-se em um lugar equidistante entre a América do Sul e a África, regiões que colonizara, como se quisera aludir a uma nova Atlântida, uma utopia bonita, de nova possibilidade criadora, situando esta nova civilização recém liberta, desprendida da grande mãe, Europa, e perda de seus filhos postiços, Brasil e África. A jangada ocupando seu “entre-lugar”, sua possível identidade. Entre o fim das colônias, pós-ditadura de Salazar e a falência das utopias desenhadas na Guerra dos Cravos e sua falsa e perigosa entrada na União Europeia. Situa-nos bem neste contexto, Célia Branco:

Quando a Jangada de Pedra foi publicada, dois momentos marcantes da História lusa pairavam na contemporaneidade portuguesa. Acordava-se de um sonho utópico e vivia-se uma realidade que em nada traduzia essas aspirações de igualdade, justiça, fraternidade e liberdade. A Revolução dos Cravos, em abril de 1974 significou o final da ditadura de Salazar e do colonialismo, bem como a abertura de Portugal ao resto do mundo; no entanto, também provou que muito da ideologia revolucionária nunca se viria a concretizar, ficando o país dividido em diferentes horizontes políticos, situação ademais agravada pelo regresso de centenas de milhares de portugueses das ex-colônias e pelo desaparecimento do bloco soviético (símbolo máximo da utopia comunista). O desejo de uma sociedade igualitária nunca foi atingido. Da mesma forma, a entrada na União Europeia significou para Portugal uma evidência acrescida da sua condição de país periférico e das suas dificuldades em acompanhar o desenvolvimento europeu e mundial. (BRANCO, 2015)

Tal relação entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica sempre interessou a Saramago. Mas não esta história típica dos romances históricos do século XIX, que tinham a História como referência irrefutável do discurso ficcional. Longe disso, recusa-se a participar de fingimentos generalizados do passado, considerando, inclusive, tal prática ilegítima.

Por esta recusa o autor português inscreve sua produção no que contemporaneamente, de acordo com a pesquisadora canadense Linda Hutcheon, convencionou-se chamar de metaficção historiográfica. Esta categoria literária, fortemente presente na Cultura Pós-Moderna fundamenta-se na rejeição da ideia de que apenas a História ansiaria pela verdade, uma vez que, sendo discurso, tal qual o literário, ambos



teriam pretensão à verdade. E assim o faz Saramago, apropria-se de fatos e personagens históricos, ficcionalizando-os, torcendo-os, falsificando-os em nome da recusa da *doxia* estabelecida na sociedade. Ele faz isto em *A Jangada de Pedra* e na totalidade de sua obra, configurando-se deste modo, como um dos maiores representantes da escrita metafictional. A obra saramagueana segue a tortuosa via da problematização dos acontecimentos históricos, sendo por isso mesmo, provocadoramente incômoda, propondo ao leitor que reflita sobre os efeitos da História em seu presente.

Partindo desses pressupostos, o objetivo do presente estudo é refletir sobre a relação entre Literatura e História, observando como Saramago estabelece tal relação no romance *A Jangada de Pedra*.

### **1 Navegar para (re)dizer a história**

Antes de mais nada, cumpre tecer algumas palavras sobre o entrecruzamento da Literatura e da História, duas formas de discurso que travam contato no mesmo campo, o da narrativa. De acordo com Paul Ricoeur, a temporalidade é um fenômeno partilhado tanto pelo discurso narrativo da ficção, quanto pelo discurso narrativo da história, uma vez que ambas se inscrevem na figuração do tempo. Isto quer dizer que ambas transfiguram a experiência humana, capturando pelo discurso, mesmo que na sua incompletude, o incapturável, o fluxo do tempo humano vivido. Começamos então a refletir sobre esse entrelaçamento na pós-modernidade saramagueana.

O Pós-Modernismo, entendido como uma conjectura estética, compartilha um projeto coletivo de recuperação crítica de velhos temas e da tópica histórica tradicional. A problemática da história é tratada com crueza e liberdade até então não experimentadas, nesse grau, no âmbito da ficção. A prosa ficcional, essencialmente o romance, recobrou a história tirando-a da zona para-literária a que tinha sido banida na primeira metade do século XIX. Dessa forma, reformula-se o romance histórico que deificava a história, como fonte incontestável da verdade, mas que em verdade figurava apenas como pano de fundo por onde o enredo deslizava generalizando o passado. Não há aqui, contudo a negação do passado, como afirma Hutcheon: [...] *postmodernism [...] does not deny the existence of*

*the past; it does question whether we can ever know that past other than through its textualized remains* (HUTCHEON, 1988, p. 19-20). Pelo contrário, o *thesaurus* da memória cultural é revisitado ironicamente sob o olhar desconfiado pós-moderno em relação às grandes narrativas históricas. O mais importante é (re)dizer os discursos do passado por meio da desconstrução, isto é, da revisão à luz do presente. Desse modo, de acordo com esta ótica, o texto deve ser posto em contexto, proporcionando que a literatura tome para si sua função ética, política e social. No romance em debate, Saramago, ao (re)tecer os fios da trama ficcional e misturá-los aos da história, nacional e internacional, contribui para o desmascaramento dos grandes mitos de algumas narrativas históricas, inclusive a épica de Camões. A Jangada de Pedra navegando pelo oceano da narrativa ficcional, discursa sobre a narrativa histórica e a toma como espaço da distorção.

Nesta perspectiva tornam-se mais importantes os objetos marginais, outrora desconsiderados pela história oficial. A vida do sujeito comum configura assim, a força propulsora da discussão narrativa. A propósito da força dessas personagens no romance em análise é fundamental observar que toda a instabilidade inicia com um gesto simples, quase “adolescente”, no dizer de Saramago, de Joana Carda, jovem portuguesa que vive em Ereira, desde que se separou do marido, que faz um risco na terra com uma vara de negrilho - arbusto que ocorre principalmente ao norte do Tejo – provocando uma rachadura estranha no chão. Esta fissura dá início simbólico à narração, uma espécie de *stilus* que corta/risca a areia, escrevendo o futuro. No mesmo instante, outro fato insólito e simbólico do romance ocorre: na fronteira entre Espanha e França, na cidade de Cerbère, todos os cães, até então mudos, começam a latir, sinal de fim dos tempos para a população local, pois, contavam as vozes populares que tais animais descendiam do mito greco-romano do cão Cérbero, referido por Homero, Hesíodo, Platão e Xenofonte, que tomava conta da porta do inferno, para que nenhum vivo entrasse e nenhuma alma sombria ou demônio de lá fugisse, separando assim, os dois mundos. Um dos cães da Cèrbere francesa participa ativamente da narração transportando o fio de meia de lã azul que será fundamental na busca pelo caminho que levará todo o grupo de personagens a Maria Guavaira e de lá rumo às aventuras pela Península, que navega à deriva, pelo oceano:

Quando Joana Carda riscou o chão com a vara de negrilho, todos os cães de Cerbère começaram a ladrar, lançando em pânico e terror os habitantes, pois desde os tempos mais antigos se acreditava que, ladrando ali animais caninos que sempre tinham sido mudos, estaria o mundo universal próximo de extinguir-se. Como se teria formado a arreigada superstição, ou convicção firme, que é, em muitos casos, a expressão alternativa paralela, ninguém hoje o recorda, embora, por obra e fortuna daquele conhecido jogo de ouvir o conto e repeti-lo com vírgula nova, usassem distrair as avós francesas a seus netinhos com a fábula de que, naquele mesmo lugar, comuna de Cerbère, departamento dos Pirenétis Orientais, ladrara, nas gregas e mitológicas eras, um cão de três cabeças que ao dito nome de Cerbère respondia, se o chamava o barqueiro Caronte, seu tratador. Outra coisa que igualmente não se sabe é por que mutações orgânicas teria passado o famoso e altissonante canídeo até chegar à mudez histórica e comprovada dos seus descendentes de uma cabeça só, degenerados. (SARAMAGO, 1994, p. 5)

[...] o cão Cérbero, que assim em nossa portuguesa língua se escreve e deve dizer, guardava terrivelmente a entrada do inferno, para que dele não ousassem sair as almas, e então, quiçá por misericórdia final de deuses já moribundos, calaram-se os cães futuros para a toda restante eternidade, a ver se com o silêncio se apagava da memória a ínfera região. Mas, não podendo o sempre durar sempre, como explicitamente nos tem ensinado a idade moderna, bastou que nestes dias, a centenas de quilómetros de Cerbère, em um lugar de Portugal de cujo nome nos lembraremos mais tarde, bastou que a mulher chamada Joana Carda riscasse o chão com a vara de negrilho, para que todos os cães de além saíssem à rua vociferantes, eles que, repete-se, nunca tinham ladrado. (SARAMAGO, 1994, p. 5)

Nas obras de Saramago, a figura do cão é muito recorrente e carrega um simbolismo de imagens diferenciado: são fieis, companheiros e por vezes, demonstram mais sensibilidade que os seres humanos. São dignos e tem compaixão. Em *Ensaio sobre a cegueira*, por exemplo, o *Cão das lágrimas* protege a mulher do médico, única que detém a visão, representando a consciência despedaçada das dores do mundo. Também em *A caverna*, o cachorro *Achado* acompanha os passos de Cipriano Algor e família. Em *Levantado do Chão* um cachorro de nome *Constante* conclui a narrativa, figurando em frente às pessoas que comemoram a vitória da Revolução dos Cravos. Na *Jangada de Pedra* um cão igualmente de nome *Constante* (Marca linguística de uma constante resistência?), guia os personagens em sua trajetória. Figura também nesta galeria de homens simples José Anaiço, professor, figura intrigante que se faz acompanhar, onde quer que vá, de uma revoada de estorninhos, pássaro muito comum em Portugal, que aprende a cantar fácil, inclusive servindo o nome deste pássaro para apelidar pessoas muito

imprudentes, distraídas e até levianas, ideias que reforçam a imagem do comum, do trivial, da simplicidade da construção da personagem.

Na manhã do dia seguinte, um homem atravessava uma planície inculta, de mato e ervaçais alagadiços, ia por carreiros e caminhos entre árvores, altas como o nome que lhes foi dado, choupos e freixos chamadas, e moitas de tamargas, com o seu cheiro africano, este homem não poderia ter escolhido maior solidão e mais subido céu, e por cima dele, voando com inaudito estrépito, acompanhava-o um bando de estorninhos, tantos que faziam uma nuvem escura e enorme, como de tempestade. Quando ele parava, os estorninhos ficavam a voar em círculo ou desciam fragorosamente sobre uma árvore, desapareciam entre os ramos, e a folhagem toda estremecia, a copa ressoava de sons ásperos, violentos, parecia que dentro dela se travava ferocíssima batalha. Recomeçava a andar José Anaíço, era este o seu nome, e os estorninhos levantavam-se de rompão, todos ao mesmo tempo, vruuuuuuuuuu. (SARAMAGO, 1994, p. 11)

Mas há ainda outras metáforas possíveis para o fenômeno que ocorre com Anaíço, o professor, entendido como aquele que pensa, critica e professa é historicamente uma figura que ameaça o poder cristalizado, as estabilidades intelectuais e políticas, por outro lado os pássaros, em diversas culturas, tem representado a liberdade, a sabedoria, o papel do mensageiro entre o divino e o terreno, posto que transita nas alturas e desce ao chão mais baixo. Seriam os estorninhos uma metáfora, ou a materialização das ideias, do espírito, no sentido platônico, do professor? Talvez fosse possível, já que os pássaros o defendem de situações difíceis, atacando aqueles que embarçavam a jornada de Anaíço. As ideias são nossas defesas. Outra leitura possível também seria a de que esta revoada descomunal de passarinhos sobre o professor conferia a ele visibilidade social que, como educador simples de vilarejo, ele não possuía. Mais uma representação histórica desconstruída nesta *Jangada*. Mas o estigma social de pensador que ludibria seus discípulos, à exemplo de Sócrates, a mídia da Península o acusa de ser um hipnotizador de passarinhos, um mentiroso, um enganador.

Em outro ponto da Península, Pedro Orce, espanhol, farmacêutico de quase sessenta anos no vilarejo de Venta Micena, na Espanha, começa a sentir a terra tremer sob seus pés, enquanto que nenhum sismógrafo consegue detectar tais tremores. Esta figura também é curiosa, pois, parece remeter àquela do velho sábio, cuja sensibilidade vem da experiência, da observação. Orce tem sua humanidade aumentada pela percepção do fenômeno do desprendimento, confrontando com a incapacidade da máquina em ter tal sensibilidade, em

outras palavras, Orce consegue perceber a mudança que se aproxima antes do aparato tecnológico. Isto é mais forte que a não percepção de todas as outras pessoas.

Diria Pedro Orce, se tanto ousasse, que a causa de tremer a terra foi ter batido com os pés no chão quando se levantou da cadeira, forte presunção a sua, se não nossa, que levemente estamos duvidando, se cada pessoa deixa no mundo ao menos um sinal, este poderia ser o de Pedro Orce, por isso declara, Pus os pés no chão e a terra tremeu. (SARAMAGO, 1994, p. 10)

Só ele percebe o abalo sísmico, a mudança, a cisão, e só quem o toca, no sentido metafórico de segui-lo, escutar e compartilhar de sua sensibilidade humana, é que pode também perceber tal mudança.

Orce passa por testes científicos para a comprovação de seu fenômeno e em seguida é solicitado a guardar segredo sobre o caso, pois não há explicação para o que ocorre com ele. O mesmo acontece com Joaquim Sassá, português da cidade do Porto, trabalhador de um escritório, que passa por exames para entender o fenômeno ocorrido com ele, quando de férias, de lançar uma pedra muito pesada ao mar, que ao invés de afundar, atinge grande distância flutuando sobre as águas para depois sumir.

Mas aqui, nesta praia do norte onde Joaquim Sassa segura uma pedra, tão pesada que já as mãos lhe cansam, o vento sopra frio e o sol mergulhou metade, nem gaivotas voam sobre as águas. Joaquim Sassa atirou a pedra, contava que ela caísse distante poucos passos, pouco mais que a seus pés, cada um de nós tem obrigação de conhecer as próprias forças, nem havia ali testemunhas que se rissem do frustrado discóbolo, ele é que estava preparado para rir-se de si mesmo, mas não veio a ser como cuidava, escura e pesada a pedra subiu ao ar, desceu e bateu na água de chapa, com o choque tomou a subir, em grande voo ou salto, e outra vez baixou, e subiu, enfim afundou-se ao largo, se a brancura que acabámos de ver, distante, não é só a franja de espuma de ter-se quebrado a vaga. Como foi isto, pensou perplexo Joaquim Sassa, como foi que eu, de tão poucas forças naturais, lancei tão longe pedra tão pesada, ao mar que já escurece, e não está aqui ninguém para dizer-me, Muito bem, Joaquim Sassa, sou tua testemunha para o livro Guinness dos recordes, um tal feito não pode ficar ignorado, pouca sorte, se eu for contar o que aconteceu chamam-me mentiroso. (SARAMAGO, 1994, p. 8)

Saramago por meio dessas insólitas metáforas retira o corriqueiro factual de seu lugar imperceptível e confere singularidade a ele. Nessa perspectiva, Sassá, um homem jovem e simples consegue romper com as leis da Física e fazer algo inesperado, e assim ter a percepção que algo está diferente, fora de ordem. Lançando a pedra como se não houvera

gravidade, o personagem cria uma nova ordem das coisas. Sassá lança a pedra fundamental da mudança, a primeira que se vai livre ao oceano, anunciando a outra maior, a jangada, a Península que renega a história postiça da união com a Europa e parte rumo ao futuro, que precisa ser imensamente fabuloso. Por fim, conhecemos Maria Guavaira, viúva, da região rural da Galiza, que destece um fio de lã azul de uma meia velha, que se multiplica exageradamente em comprimento, formando um monte azul de fio, mensurado o equivalente a lã de cem mil ovelhas.

Porque eu não fiz mais do que desmanchar uma meia velha, dessas que serviam para guardar dinheiro, mas a meia que desmanchei daria um punhado de lã, ora o que aí está corresponde à lã de cem ovelhas, e quem diz cem diz cem mil, que explicação se encontrará para este caso [...] (SARAMAGO, 1994, p. )

Numa perspectiva figurada, Guavaira desconstrói uma teia velha e inútil para, quem sabe, com esses outros fios construir outras possibilidades, isto é, desfaz o tecido social português, ibérico, preso aos construtos históricos totalizadores para pensar outro futuro. Em relação aos diálogos intertextuais, não se pode deixar de fazer referência ao mito do fio de Ariadne, filha de Minos, que propõe como solução para salvar a vida de seu amado Teseu do feroz Minotauro em seu labirinto, além de uma espada, a estratégia do novelo de fio. Ariadne segura o fio em uma ponta e Teseu desfaz o novelo conforme adentra no labirinto, marcando assim, o caminho de saída. O fio de Ariadne, como ficou conhecida a narrativa, tornou-se símbolo da solução de problemas difíceis, por meio de estratégias de inteligência lógica. Sempre que um desafio se apresenta, seja ele de um jogo de xadrez ou de uma questão digital, no campo da informática, ou ainda, de uma questão político-econômica, o método do fio de Ariadne pode ser usado para resolver, mas ele deve ser o último recurso, utilizado apenas quando os métodos dedutivos falharem. Isto é, muito simbólico se pensarmos que a situação econômica da Península, na ficção como na história é desoladora.

Vinculado ao símbolo do labirinto, o fio de Ariadne e também o Guavaira pode ser visto como a imagem com a qual se tece a teia que guia o homem na sua jornada interior, e o ajuda a se desenredar do caminho labiríntico que percorre em sua busca do autoconhecimento.



É, pois, o fio azul de Guavaira, que, carregado pela boca do cão Constante, leva os personagens citados a casa dela na Galiza. Personagens estes que, sob o aspecto social e humano são marginais, e, por isto mesmo, protagonistas de uma nova leitura da história, do amor, da sexualidade e da complexidade dos relacionamentos humanos.

Linda Hutcheon utiliza a terminologia *ex-cêntricas*, para designar os personagens que socialmente está fora do centro, não pertence aos grupos de maior prestígio social. Os protagonistas da Jangada de Pedra são duplamente marginais, *ex-cêntricos*, internamente, em Portugal, pois não possuem nenhum destaque social exercendo atividades muito básicas na sociedade. E, de outro lado, ocupam a margem também, por serem ibéricos, em relação aos países europeus que se localizam à partir da região dos Pirineus. Não se pode esquecer que estes personagens também são representações coletivas, eles acabam por figurar as vontades e as gentes da cultura ibérica, do sul europeu, imensamente diferenciada e desconhecida dos povos do norte; identificando-se historicamente mais com as culturas coloniais de África e Brasil que com as europeias. Portanto, nesta Jangada fugitiva e sonhadora, viajam homens e mulheres igualmente deslocados, em busca da construção do futuro fabuloso, reformulando suas “verdades” históricas. No dizer de Linda Hutcheon, na pós-modernidade não há o sujeito centrado, do Iluminismo, de identidade fixa, dotado de uma cultura bem acabada, baseada na razão e na consciência. O que existe é um sujeito que assume uma identidade em constante reformulação, que depende das representações dos sistemas culturais que o cercam. É o descentramento do sujeito, resultado de um longo processo de transformações e rupturas na forma de se conceber os múltiplos discursos do conhecimento.

Uma mulher separada, um professor de primário, um funcionário de escritório, um farmacêutico idoso e uma viúva, pessoas comuns, marcadas e ligadas por acontecimentos estranhos que julgam ter relação com o fenômeno do desprendimento da Península. São cinco figuras sociais que normalmente seriam invisíveis, mas que, nessa Jangada saramagueana, despertam a curiosidade popular, protagonizando não só a narração, mas, sobretudo a história presente. Enquanto andam sobre a Península, tecem uma diversificada tapeçaria que mistura história, geografia, literatura, política, sexualidade, comportamento, tradições e memória. Fazem uma incrível recriação histórica enquanto viajam, transitando



por diálogos com o mundo primitivo, referenciado pelo próprio nome de Pedro Orce (Homem de Orce), que teria sido, ou não, o homem mais antigo da Península Ibérica que já se teve notícia; pela Idade Média, através das novelas de cavalaria; pelo passado glorioso das navegações chegando á contemporaneidade com a interferência da Europa nas questões peninsulares, adentrando também na questão da falta de união entre Espanha e Portugal apesar de suas semelhanças e, por fim, expondo as fragilidades econômicas de Portugal, opondo-se a sua entrada na Comunidade Econômica Europeia (CEE). A ética, a política o capitalismo, o imperialismo se entrecruzam e surgem muitas vezes por meio de alegorias, como a dos Estados Unidos tentando unir as partes separadas da Europa com sua tecnologia, uma referência clara ao intervencionismo norte americano nas questões internas de Portugal e Espanha. Mas tal condição marginal da Península pode ser paradoxalmente interessante, uma vez que, não estando no centro, pode criticá-lo com maior intensidade.

Todas as transformações, humanas, geográficas, históricas e políticas, convergem para a metáfora da Jangada, que pode ser lida como imagem central da narrativa, ou ainda como personagem integrante da galeria saramagueana. Trata-se não só de mudança nos rumos da Península, mas também, na identidade dos próprios protagonistas. Uma vez viajantes de uma jangada, que navega sem rumo, suas escolhas e sua ética se transforma, assim como a das outras pessoas, descobrindo incertezas e capacidades singulares em si mesmos.

É, pois, um pequeno gesto, seguido de outros, que inscrevem o futuro: enquanto alguém faz um risco no chão, atira uma pedra, sente o chão tremer, caminha entre pássaros, destece uma meia, o mundo se arrisca a mudar. Cada pequena participação é imensa e pode mover o todo, mudar o rumo da história. No ver simbólico dos personagens, Portugal deve se assumir como projeto novo, construído a partir de fissuras, de rupturas, de humildes gestos de gente pequena e não continuar investindo no mito do Império Conquistador Sebastião, heroico e grandioso, composto por fantasmas da memória. Nesse sentido o diálogo com os contextos histórico e político ibéricos fica mais evidente, pois Saramago nunca segredou seu posicionamento iberista, pois em suas obras e mesmo em entrevistas sempre defendeu a tese de que a ligação histórica mais coerente seria entre Portugal e

Espanha e não entre estes e o resto da Europa e que ambos os países ibéricos têm mais proximidade e similaridades com África e América Latina.

Neste sentido Saramago harmoniza-se com as ideias de Giorgio Agamben que considera o projeto da União Europeia (UE), míope, porque ilegítimo, uma vez que como normas de exercício de poder, está dentro da legalidade, contudo, não reflete de forma alguma a realidade social europeia. O próprio texto da constituição da UE, segundo o filósofo italiano, foi criado verticalmente e jamais foi votado e legitimado pelo povo, e, quando timidamente o foi, apenas em França e Países baixos, foi frontalmente repudiada. Portanto, a Jangada de Saramago pode ser considerada uma expressão metafórica de repúdio ao problema da democracia na União Europeia e a condição ibérica neste contexto. O projeto da UE, liderado pelos alemães, parece ter provocado uma espécie de apagamento do passado cultural e de instituições importantes para a identidade dos países do sul europeu. A presença dos EUA, na narrativa, por exemplo, remete em grande parte ao fato de o denominador comum entre os povos europeus dar-se, sobretudo numa relação de vassalagem entre Europa e Estados Unidos, participando aquele das guerras deste, quando não há nenhum interesse comum entre ambos, para não mencionar a opinião pública absolutamente ignorada. Política e militarmente falando, há uma aliança atlântica, mas certamente não é uma aliança da Europa. Saramago, assim como Agamben informam, cada um a seu modo, que a Europa é, antes de tudo, uma forma histórica de viver, que deve ser preservada, como todas as outras formas distintas, de todos os outros povos, por essa razão,

Quando os aliados bombardearam cidades alemãs, sabiam que com isso poderiam destruir a identidade alemã. Do mesmo modo, os especuladores de hoje em dia estão destruindo a paisagem italiana com concreto e rodovias. Isto significa não apenas a perda de nossa propriedade, mas de nossa identidade histórica. (AGAMBEN, 2013)

É, pois, nesta linha de pensamento que a obra em estudo propõe metaforicamente a fissura, pois o estado de crise nunca passará já que, no dizer de Agamben, tornou-se um instrumento de manipulação, sendo infinita enquanto não houver o surgimento de outra perspectiva.

Atualmente, a crise se transformou em um instrumento de dominação. Serve para legitimar decisões políticas e econômicas que privam os cidadãos de toda possibilidade de decisão. Na Itália, é muito claro. Aqui, um governo foi formado em nome da crise e Berlusconi está de volta ao poder apesar de que ser radicalmente contra a vontade do eleitorado. Este governo é tão ilegítimo quanto a chamada Constituição europeia. Os cidadãos europeus devem deixar claro seus próprios olhos que esta crise sem fim – tanto como o estado de emergência – é incompatível com a democracia. (ABAMBEN, 2013)

Saramago utiliza na Jangada de Pedra uma combinação de discurso ficcional, histórico e político, para discutir sua tese *transiberista* ou *transiberiana*, temática que tem muita força e ainda fascina os povos da Península, justamente por coadunar-se com a ideia de revisão dos conceitos de crise e de democracia, apontados por Giorgio Agamben. Tal interesse justifica-se ainda, no fato histórico de que Portugal e Espanha sejam vistos pelos vizinhos Europeus como países excêntricos, que por ingerência política perderam o domínio de fronteiras e colônias, e, espaço para países como França, Alemanha e Inglaterra, isolando-se em suas culturas, perdendo os laços históricos com o continente. Em contrapartida, as relações com os países da América Latina e da África foram muito marcantes e nesses lugares ainda pulsa forte a cultura ibérica. Por esta razão, a Jangada “brinca” de transitar em direção aos Estados Unidos, despertando cobiça destes, porém, estabiliza-se em alto mar, mais próxima das ex-colônias.

A jangada de Pedra é um convite literário aos debates histórico e político. É uma forma original de fazer história e um jeito diferente de produzir literatura. Nela a Península abandona a sua grande mãe, que nunca a notara como filha. É o momento de reencontrar velhas companhias, refazer relações. Dialogar com sua própria história e estabelecer uma nova vida. Navegar em Jangadas de Pedra é mais que preciso, é imperioso para (re)dizer a história de todos e de cada um.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A crise sem fim como instrumento de poder*. Site Outras palavras, 18 nov. 2013. Entrevista a Dirk Schümer.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução de Iraci d. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

BOTELHO, Samira Daura. *Relações entre Literatura e História: A metaficção historiográfica de Saramago em A Jangada de Pedra*. Revista Crioula. Edição nº 9, 2011.

BRANCO, Célia. *Utopia e distopia em A jangada de pedra de Saramago*. Disponível em: <http://umcadernoparasaramago.blogspot.com.br/2010/06/visualidade-cega-o-olhar-saramaguiano.html> Acesso em: 25 de abril de 2015.

LEONARDO, Devalcir. *Mensagem e a jangada de pedra: a intertextualidade como chave de letra da identidade portuguesa*. Revista Eletrônica Ciclo de Leitura. 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative — the metafictional paradox*. New York: Routledge, 1985.

PRAXEDES, W. L. *A Elucidação pedagógica, história e identidade nos romances de José Saramago*. 2001. Tese (Doutorado)—Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Formas e usos da negação na ficção histórica de José Saramago*. In: CARVALHAL, Tania F. e TUTIKIAN, Jane (organizadoras). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS.

RICŒUR, Paul. *Histoire et vérité*. Paris: Le Seuil, 1955.

RICŒUR, Paul. *L'Intrigue et le récit historique*. Paris: Le Seuil, 1983.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

## A TEORIA SISTÊMICO FUNCIONAL: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA TRABALHAR COMO TEXTO

Rosângela do Socorro Nogueira de SOUSA  
Universidade Federal do Pará  
rsns@ufpa.br

**Resumo:** *O presente artigo pretende uma reflexão sobre a contribuição da gramática sistêmico-funcional de base hallidayana para o trabalho com o gênero em sala de aula de língua materna sob o rótulo das metafunções. Não se pretende aqui nenhuma análise de corpus, mas uma discussão sobre como a sistêmico-funcional pode contribuir para as práticas metodológicas nas aulas de produção de texto.*

**Palavras-Chave**                      Funcionalismo.  
Halliday. Metafunção. Texto.

**Abstract:** This paper aims to reflect on the contribution of systemic-functional grammar hallidayana base to work with the gender in academic classroom language under the label of metafunctions. Do not intend here no analysis of the corpus, but a discussion of how the systemic-functional can contribute to the methodological practices in the classes of text production.

**Keywords:** Functionalism. Halliday. Metafunction. Text.  
..

## Introdução

As reflexões apresentadas aqui são considerações iniciais sobre a relação entre funcionalismo e produção de texto em ambientes escolares. Considera-se que os textos produzidos nesse tipo de ambiente trazem, ou podem trazer, em si marcas do processo de ensino-aprendizagem e da relação hierárquica que se estabelece em sala de aula. Embora, haja opiniões de que o texto que se produz na escola não reflete, necessariamente, uma instância comunicada, há de se convir que eles têm em si, também, assim como os outros gêneros que circulam na sociedade, características específicas que os definem como uso efetivo da linguagem, portanto, gêneros e que incidem sobre eles a experiência cognitiva de quem produz o texto, a relação entre professor e aluno e as escolhas lingüísticas, fazendo-os com que assumam determinada configuração.

Assim sendo, pode-se considerar que, o ensino de redação precise ter em suas bases metodologias uma teoria que o oriente quanto aos aspectos de uso da língua, fazendo-se importante o auxílio da teoria funcionalista, representada aqui pela teoria sistêmico-funcional de Halliday.

## 2. A teoria sistêmico-funcional

Nas bases da teoria funcionalista de Halliday, a língua é concebida como um sistema semiótico em que as escolhas são condicionadas por três fatores: a relação do sujeito com o mundo, a relação do sujeito com o outro e a relação do sujeito com a língua, ou seja, com as estruturas lingüísticas. Esta última relação condicionada pelas pressões provenientes das outras duas relações, ou seja, da situação comunicativa.

Estas três relações definem, dentro da sistêmico-funcional, três tipos de significados, que formam a base dos estudos hallidayano. Estes três significados têm raízes funcionais e são chamados de significado experiencial, significado interpessoal e significado textual e se interinfluenciam.

Para cada significado corresponde, então, uma metafunção. Assim temos, para o significado experiencial a metafunção ideacional; para o significado interpessoal, a metafunção interpessoal e para o significado textual a metafunção textual. A partir dessas três metafunções é possível olhar para o uso da língua em seus aspectos funcionais.

O tratamento da língua dado pelo funcionalismo nega a posição de Saussure no que diz respeito à sua natureza. Para os funcionalistas, a língua não deve ser vista como um “objeto” autônomo, mas sim submetida às pressões contextuais, tendo suas estruturas lingüísticas definidas por estas pressões.

Assim, no trato com a língua, a teoria sistêmico-funcional analisa as estruturas lingüísticas como resultado da atuação de toda a situação comunicativa sobre as estruturas gramáticas, ou seja, as estruturas gramaticais se definem a partir da comunhão de três elementos: o propósito do ato de fala, os participantes e o contexto discursivo.

### 3. As metafunções

Em seu livro, *Language as social semiotic – The social interpretation of language and meaning*, Halliday aponta para as relações existentes entre texto e contexto. Segundo o autor (1978, p. 136), “um texto é um produto do ambiente e mantém com este uma relação de interdependência”. Assim, pode-se dizer que os sentidos de um texto estão sob a influência de dois contextos básicos: o contexto de situação e o contexto de cultura.

O contexto de situação determina as condições imediatas de produção de um texto, pois é a partir dele que falante/escritor define seu papel e o do outro no momento da produção de seu enunciado. Além disso, o falante/escritor aponta sua intenção comunicativa, considerando os aspectos do momento da enunciação.

O contexto de cultura, grosso modo, engloba o contexto de situação em um contexto mais amplo, que prevê os condicionamentos ideológicos e os valores balizadores das produções textuais dos indivíduos e aponta para os aspectos previsíveis do texto. Os significados são, então, produzidos numa atividade complexa que prevê que a linguagem confere sentido às coisas. É ela que permite negociações, construções e modificações na natureza da experiência social.

Considerando a linguagem como um dispositivo de significações e sua relação com os contextos extralingüísticos, admite-se o aspecto sistêmico da linguagem, que envolve tanto o sistema lingüístico quanto o sistema de dados social dela. Os contextos de situação e de cultura assim sendo, agem sobre o sistema lingüístico, gerando significados, em uma



via de mão dupla, já que o texto cria e o contexto do mesmo modo que o contexto cria o texto.

Admitindo a influência desses contextos sobre a produção de um texto, a relação do falante/escritor com a linguagem se estabelece numa prática de escolhas consideradas adequadas para cada evento comunicativo. Essas escolhas podem ser feitas, porque cada indivíduo, no momento da enunciação, tem conhecimento dos aspectos contextuais envolvidos naquela situação comunicativa.

Dentre as diversas possibilidades ofertadas pela linguagem, o falante/produzidor escolhe aquelas que considera pertinentes para que atinja o propósito comunicativo. Neste sentido, fica claro que a linguagem é uma rede sistêmica que dá ao falante/produzidor diversas possibilidades de uso do sistema linguístico e que, a cada escolha feita, surge uma nova possibilidade de escolha em um outro estrato da língua. Pode-se fazer escolhas, dentro de um determinado contexto, do objetivo comunicativo do falante, do envolvimento ou não do falante de maneira direta com seu texto, das estruturas frasais, do léxico, etc.

Ao se fazer essas escolhas, ativam-se as metafunções da linguagem, denominadas por Halliday (1994) de metafunção ideacional, metafunção interpessoal e metafunção textual, tratadas a seguir.

### 3.1 Metafunção ideacional

A metafunção ideacional aponta para a língua como um lugar de reflexão, ou seja, quando usamos a língua para nos comunicar, deixamos transparecer através do uso efetivo que fazemos dele as nossas concepções, mais precisamente o modo como olhamos para as coisas do mundo.

Tomar a língua sob essa perspectiva traz à tona o fato de que a língua é mais do que um meio de interagir com outro. Na verdade, ela é o cerne da nossa abstração sobre a realidade. Nesse sentido, ela está sujeita às questões ideológicas que subjazem a nossa formação como individual. Então, sempre usamos a linguagem para falar sobre alguma coisa.

Mas como isso se realiza linguisticamente? A metafunção ideacional está relacionada às escolhas feitas no sistema de transitividade, ou seja, envolve escolha de

participantes, processos e circunstâncias que envolvem um “acontecimento”. Assim sendo, dependendo do que falamos, podemos ter participantes como agentes, metas etc; processos que exijam participantes com traços +humanos, - humanos etc.; e o envolvimento de circunstâncias locais, temporais etc.

Junte-se a isso o fato de que, quando nos pronunciamos sobre algo, não o fazemos aleatoriamente, direcionamos nossas mensagens a um receptor que, de algum modo influencia também as escolhas que fazemos no sistema linguísticos. Temos então a metafunção interpessoal representada pela/na linguagem.

### 3.2 Metafunção interpessoal

A metafunção interpessoal aponta para o fato de que a linguagem não é algo passivo. Quando fazemos uso dela, pretendemos uma ação sobre nosso interlocutor, seja para que ele assuma determinado comportamento, seja para que ele compartilhe de nossas opiniões.

Nesse sentido, fazemos uso da linguagem para transformar, ou seja, para agir sobre a formação do outro, colocando-lhes também nossas crenças e ideologias. A partir da observação dessa relação entre os indivíduos, pode-se dizer que usamos a linguagem para as nossas relações de troca, negociação, por meio de pedidos de bens e serviços, observadas pelas estruturas de perguntas-respostas, estruturas imperativas ou por meio de estratégias de polidez, figurando os sistemas de modo e modalidade.

Vale observar que, embora estejam sendo tratados, aqui, separados, os significados não são compartimentados, eles ocorrem simultaneamente no texto, a partir das nossas escolhas lingüísticas e estruturais que se apresentam por meio da metafunção textual.

### 3.3 Metafunção textual

Os significados estão imbricados na construção do texto, o que faz da metafunção textual uma função facilitadora da realização dos significados ideacional e interpessoal, pois permite a realização textual delas.

Essa terceira metafunção nos mostra a materialização dos significados no texto, tendo, por excelência, um caráter de organização de sentidos, envolvendo, portanto, questões de coesão e coerência intra e extralingüística.

Aqui não se tem mais apenas a estrutura canônica frasal apresentada pela gramática normativa. A preocupação no funcionalismo se dá por meio da estrutura de informação, que aponta para o que é Dado e o que é Novo, colocando-os em posições específicas na cláusula; e a estrutura de mensagem, definindo-se o que é Tema e o que é Rema, também orientados pelas posições que ocupam na sentença, início para o Tema e fim para o Rema.

Nas palavras de Halliday:

Dado + Novo e Tema + Rema não são a mesma coisa. O Tema é o que eu, o falante, escolho levar como meu ponto de partida. O Dado é o que você, o ouvinte, já sabe aproximadamente ou lhe é acessível. Tema + Rema é orientado ao falante, enquanto Dado + Novo é orientado ao ouvinte. (Halliday, 1994:278)

Considerando os aspectos da metafunção textual no que diz respeito à estrutura de mensagem e à estrutura de informação, podemos ver como de fato funciona a gramática de um a língua e atestar que a gramática não é um sistema prescritivo, mas sim um sistema de realizações reais e funcionais, influenciado pelos contextos de cultura e de situação.

#### 4. Os PCNs e o ensino de língua portuguesa: bases funcionalistas, práticas tradicionais

Como vemos hoje o ensino de redação? Como os professores têm orientado os alunos quanto à produção de texto? Como os alunos entendem o processo de construção de um texto? Essas questões ainda são muito latentes quando nos deparamos com as dificuldades das aulas de redação.

Os professores estão sempre em busca de fórmulas mágicas para ensinar a processo de criação de um texto e acabam caindo, quase que completamente, nas fórmulas didáticas “facilitadoras” de preencher lacunas com espaços paragrafais específicos de introdução, desenvolvimento e conclusão: eis um texto de quatro parágrafos! E os alunos acreditam, então, que já sabem o suficiente sobre tal processo.

O interessante desse processo é que o que se usa no ensino de língua corresponde a uma forma cristalizada de ensino que contraria, aliás, até os documentos oficiais da educação, pois segundo tais documentos:

No processo de ensino-aprendizagem dos diferentes ciclos do ensino fundamental, espera-se que o aluno amplie o domínio ativo do discurso nas diversas situações comunicativas, sobretudo nas instâncias públicas de uso da linguagem, de modo a possibilitar sua inserção efetiva no mundo da escrita, ampliando suas possibilidades de participação social no exercício da cidadania. (PCNs, 1998, p.32)

O que se observa no que diz respeito às orientações dos PCNs é que o uso da escrita deve ser direcionado para a funcionalidade dos textos, pois prevê um aprendizado que direcione o aluno para as tarefas cotidianas da linguagem nos contextos sociais em que ele esteja inserido. Nesse sentido, observam-se ecos da teoria funcionalista, considerando-se que o ensino de língua deve ser pautado no uso que fazemos da linguagem e não em nomenclaturas e modelos pré-estabelecidos.

Além disso, os objetivos previstos nos PCNs contrariam também práticas muito comuns em sala de aula como, por exemplo, o ensino puramente gramatical e descontextualizado.

Um dos objetivos inscritos nos PCNs versa sobre as práticas textuais, sejam elas orais e escritas, apontando para as questões funcionais dos textos que se produz na escola. Assim, segundo os PCNs, o ensino de língua portuguesa, já no ensino fundamental, deve instrumentalizar o aluno para:

utilizar a linguagem na escuta e produção de textos orais e na leitura e produção de textos escritos de modo a atender a múltiplas demandas sociais, responder a diferentes propósitos comunicativos e expressivos, e considerar as diferentes condições de produção do discurso. (PCNs, 1998, p.32)

Como se pode observar, o ensino não deve ser direcionado para práticas alheias às atividades sociais dos alunos e, vale ressaltar, deve prever a atuação social desses educandos, considerando que essa atuação é pautada em uma diversidade de gêneros que concretiza todos os aspectos funcionais da língua.

Em consonância com esse objetivo, Os documentos oficiais dividem seus conteúdos em dois eixos: o do USO e o da REFLEXÃO. Embora não se possa separar, de fato, o uso da reflexão, é posto, no eixo do uso, a prática de leitura e de escuta de texto e a prática de produção de textos orais e escritos; enquanto no eixo da reflexão tem-se a prática de análise lingüística.

Considerando o princípio sistêmico de que a língua é um sistema semiótico o qual o falante/escritor opera escolha em diversos níveis até a exaustão, pode-se dizer que, dividir os conteúdos, separando a prática de produção textual da análise linguística pode gerar equívocos sobre a forma de didatizar o ensino de língua, pois os aspectos linguísticos não estão isolados no uso da língua, ao contrário, eles se manifestam a partir da concretização dos textos em gêneros. Desse modo, não há como desvinculá-los. Observe-se, na tabela a seguir, a divisão dos conteúdos de acordo com os PCNs.

Eixo do uso	Eixo da reflexão
1. historicidade da linguagem e da língua; 2. constituição do contexto de produção, representações de mundo e interações sociais: . sujeito enunciador; . interlocutor; . finalidade da interação; . lugar e momento de produção. 3. implicações do contexto de produção na organização dos discursos: restrições de conteúdo e forma decorrentes da escolha dos gêneros e suportes. 4. implicações do contexto de produção no processo de significação: . representações dos interlocutores no processo de construção dos sentidos; . articulação entre texto e contexto no processo de compreensão; . relações intertextuais.	1. variação lingüística: modalidades, variedades, registros; 2. organização estrutural dos enunciados; 3. léxico e redes semânticas; 4. processos de construção de significação; 5. modos de organização dos discursos.

Relacionando os dois eixos, percebe-se a irrelevância de colocá-los separados como se se tratasse de atividades independentes. Embora os parâmetros curriculares tentem tornar

mais específico o estudo da língua, considerando que a reflexão se dá em um processo de compreensão de alguns fenômenos, o que nos é colocado como conteúdo de reflexão aparenta mais uma gama de conceitos a serem reconhecidos nos processos de produção textual, auxiliares na configuração dos gêneros.

Assim sendo, cabe ao docente embasar sua prática didática na adoção do movimento contrário do que se tem hoje, ao invés de direcionar sua prática, partindo do eixo da reflexão para o eixo do uso, deveria criar uma via de mão dupla em que se vai do uso para a reflexão e vice-versa num processo contínuo, em que o meio para se chegar à concretude do uso da língua seja a produção de texto.

Mesmo os PCNs apontando para um horizonte em que figuram os gêneros textuais como veiculadores do uso funcional da língua, as notas e os comentários dos professores apontam para o contrário: textos com pouca funcionalidade e quase cópias uns dos outros por causa das padronizações didáticas. Muitos acreditam que ter uma boa ortografia e poucos desvios gramaticais é o suficiente para ser considerado um falante/escritor suficiente da língua, no entanto o que se tem visto é uma necessidade crescente de que os textos se tornem mais originais, trazendo em si as marcas dos seus autores e dos contextos em que são produzidos.

Essa necessidade abre um espaço que hoje pode ser ocupado pela teoria funcionalista, visto que o uso que se faz da língua em suas dimensões contextuais é o que faz de um texto um ato comunicativo eficiente e que atenda as necessidades de cada situação comunicativa.

Ora, se os professores passarem a tomar a língua do ponto de vista do uso e entenderem que cada texto produzido traz marcas da experiência de vida, da relação entre os interlocutores e do modo de apropriação dos recursos linguísticos, é possível que o ensino de língua, principalmente no que concerne à produção de gêneros se torne mais eficiente.

Mas o que é preciso que o professor saiba? É necessário que ele admita a originalidade nos textos, não aceitando a padronização dos textos como lacunas a serem preenchidas. É necessário que ele aceite que um aluno escreve para um avaliador, portanto escreve aquilo que acha que o professor quer ler, o que significa que nem sempre escreve o

que realmente pensa. É necessário que ele saiba esclarecer ao aluno que o processo de escritura de texto na escola é uma espécie de simulacro da realidade fora daquele ambiente e que, portanto, o texto deva ser o mais real possível.

E o que é preciso então que o aluno aprenda? É necessário que ele aprenda que é falante de uma língua que está a seu serviço, para suprir as suas necessidades comunicativas. É necessário que ele aprenda que a correção de seu texto não é um processo de punição, mas um processo de re-escritura para as adequações contextuais. É necessário que ele aprenda que tanto o contexto quanto o seu interlocutor influenciam significativamente para as escolhas linguístico-estruturais que ele faz, para que ele possa, realmente, escrever um texto que seja seu e que se proponha servir aos seus objetivos comunicativos.

Se tomada por essa perspectiva, pode-se dizer que o funcionalismo tem muito a contribuir para o ensino de língua, pois a tomada de consciência de que a língua não é um objeto estranho tampouco algo com fim em si próprio pode fazer com que as metodologias se transformem em meios eficientes de ensinar a ação do homem pela/na língua.

Essa atitude de posse da língua e de uso eficiente dela pode trazer grandes benefícios para os falantes, pois suas atitudes lingüísticas são representativas de sua condição de sujeito no mundo, influenciando e sendo influenciado por ele.

A partir daí, então, poder-se-á presenciar uma mudança significativa no ensino de língua e uma mudança maior ainda na forma como os falantes lidam com a língua em seus diversos contextos de situação tornando-se produtores de textos hábeis e críticos.

Ora tomar consciência de que pelo escrevem deixam entrever marcas de si, do outro e do contexto é uma forma de tomar consciência do poder da língua. Tomar consciência desse poder e usá-lo em favor de si é tornar-se artesão da língua em sua essência, transformando sua realidade e sua condição de homem no mundo. Assim sendo, o funcionalismo com sua teoria metafuncional pode reverter o uso precário que fazemos da língua e mais ainda modificar as práticas de sala de aula que vem contribuindo para um ensino de língua ineficiente.



## Considerações finais

Ao relacionar os documentos oficiais atuais e a teoria funcionalista, é possível observar prenúncios de um entendimento de que a escola deve dar preferência à linguagem em uso em detrimento da normatização do ensino.

Os conteúdos do eixo do uso apontam para os aspectos das metafunções hallidayanas. Eles apontam para aspectos contextuais, o que está na base da teoria sistêmica de Halliday, quando coloca como um tópico contexto de produção. Apontam para a metafunção experiencial, quando considerada importante ensinar as representações de mundo. Apontam para a metafunção intertextual, quando consideram importante ensinar aspectos da relação entre os interlocutores e, por fim, apontam para a metafunção textual, quando consideram importante ensinar que os aspectos anteriores implicam na organização dos discursos, influenciando nossas escolhas para a construção dos gêneros.

Nesse sentido, os PCNs prevêm um ensino que valoriza o uso, ou seja, o aspecto funcional da língua. No entanto, as práticas pedagógicas ainda não atingiram métodos eficientes para que esse ensino funcional se efetive no espaço escolar. Fazendo-se necessária uma mudança de prática docente, visando tornar o ensino de língua portuguesa menos normativista.

Os PCNs, embora ainda não tenha atingido um expoente satisfatório quanto as suas bases teóricas para o direcionamento do ensino de língua portuguesa, já apontam para uma mudança significativa, mas somente apresentar uma proposta curricular em termos de ensino não é o suficiente. Essa proposta precisa de muitas reformulações no que diz respeito à forma de organização do ensino, assim como no que diz respeito a que tratamento didático dar aos conteúdos de língua portuguesa em sala de aula.

Por fim, vale salientar que a teoria funcionalista ainda não tem um espaço significativo nas pesquisas desenvolvidas no Brasil, estando em fase de expansão. Assim, ao reconhecer o efetivo espaço do funcionalismo no ensino-aprendizagem de língua portuguesa, abrimos espaço para uma perspectiva de ensino que possa atender de fato às necessidades e anseios do ensino de língua materna.

## Bibliografia

HALLIDAY, M. A. K. & HASAN, Ruqaiya. **Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective** (capítulos 1 e 2). Deakin University.

HALLIDAY, M. A. K. **An introduction to functional grammar**. London, 1994.

KATO, Mary A. **Formas de funcionalismo na sintaxe**. D.E.L.T.A. São Paulo: EDUC, v. 14.

NETO, Antonio Gil. **A produção de textos na escola: uma trajetória da palavra**. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

NEVES, Maria Helena de Moura. **A gramática funcional**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PASSARELLI, Lílian Ghiuro. **Ensinando a escrita: O processual e o lúdico**. 4 ed. rev. São Paulo: Cortez, 2004.

Brasil. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: língua portuguesa**/Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998.



---

## ARTIGOS INICIAÇÃO CIENTÍFICA



## ASPECTOS RESISTENTES E *PERFORMÁTICOS* NAS TRAGÉDIAS MEDEIA, ELECTRA E AS TROIANAS DE EURÍPEDES

Rosane Castro PINTO  
Universidade Federal do Pará  
rsns@ufpa.br

Augusto SARMENTO-PANTOJA  
Universidade Federal do Pará (UFPA)  
augustos@ufpa.br

**Resumo:** *Este artigo propõe um estudo das tragédias Medeia, Electra e as Troianas, de Eurípedes, nas quais discutiremos como se dá a performance e a resistência. Nos deteremos em analisar as personagens femininas os elementos do trágico e de que maneira a narrativa é importante para a compreensão das categorias violência, memória e esquecimento. Para compreendermos as teorias relacionadas à performance, resistência e trauma utilizaremos os textos de autores como Jorge Glusberg (1980) que assegura à performance um relacionado com o delírio, manifestado através do desejo inconsciente do performer, pois “o discurso resultante é próximo do delírio e, também, da verdade que é sempre delirante” (GLUSBERG, 1980, p.124). Assim como Sarmento-Pantoja o qual afirma que a performance também pode ser considerada como um desempenho construído pelas personagens, “para nós este desempenho pode ser fundamental para compreendermos o que chamamos de performance do sofrimento” (SARMENTO-PANTOJA, 2002 p.23). Alfredo Bosi observa que resistir é “opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118) no qual compreendemos como oposição de forças que conflitam entre si.*

**Palavras Chave:** *Tragédia. Resistência. Performance. Personagens Femininas.*

**Abstract:** This paper presents a study of the tragedies Medea, Electra and The Trojans of Euripides, in which we discuss how the performance and endurance is. We will concentrate on analyzing the female characters the tragic elements and how the narrative is important for understanding the categories violence, memory and oblivion. To understand the theories related to performance, endurance and trauma will use the texts of authors like Jorge Glusberg (1980) which ensures the performance one related to delirium, manifested through the unconscious performer desire, because "the resulting speech is close to delirium and also, truth that is always raving "(Glusberg 1980, p.124). As Sarmento-Pantoja, which states that, the performance can also be considered as a performance built by the characters, "for us this performance can be critical to understand what we call suffering performance" (SARMENTO-PANTOJA, 2002 p.23). Alfredo Bosi notes that resistance is "opposing force itself to external forces" (BOSI, 2002, p. 118) in which we understand as opposition forces that conflict with each other.

**Keywords:** Tragedy. Resistance. Performance. Female characters.

**Introdução:**

O presente artigo tem como finalidade analisar as categorias *performance* e resistência nas personagens femininas das tragédias gregas na antiguidade clássica, em especial em três textos de Eurípedes, *Medeia*, *Electra* e *As Troianas*. Quando será frisada a condição subalterna e inferior da mulher. No entanto, faz-se necessário observar através das cenas traumáticas e das ações performáticas à resistência diante dos opressores, que será sempre acompanhado pelo desejo de restituição de algum direito. Desta forma é importante ressaltar as semelhanças entre as obras, principalmente quando se trata do valor feminino que estará sempre ligado a situação de abandono. Primeiramente apresentaremos algumas considerações sobre o trágico, com base no que compreende Aristóteles, em seu texto *Arte Poética*. Em seguida será discutida a resistência descrita por Bosi, em “Narrativa e Resistência”, principalmente enfatizando a resistência feminina, e, claro, observar e refletir sobre a construção performática das protagonistas.

**1. A tragédia e o Trágico**

Ao observarmos os vinte e sete capítulos da *Arte poética* de Aristóteles, perceberemos que o autor valorizava a tragédia em detrimento a comédia. Quando assegura que

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia, a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções. (ARISTÓTELES, 2001, p.8)

O autor acentua essa imitação não como sendo uma ação do homem, mas a imitação das ações produzidas por esse homem. Na tragédia o problema é exposto para chamar atenção, fazer o interlocutor produzir certo pensamento, pois a partir do conflito apresentado é que os sentimentos aflorarão, como felicidade, infelicidade, ingratidão. A partir de então o indivíduo terá um posicionamento e construirá suas impressões sobre o que está sendo enunciado.

Por isso dizemos que o teatro é um espelho côncavo, que reflete as deformidades do homem e expõe suas imperfeições, portanto, está ligado à natureza humana, às suas contradições. Desta feita, para que uma tragédia seja bem sucedida, é preciso que exponha alguns elementos, dos quais, para este estudo, interessam-nos a peripécia e o reconhecimento.

Peripécia, segundo Aristóteles, consiste na “mudança da ação no sentido contrário ao que parecia indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e o necessário” (ARISTÓTELES, 2001, p.16). Isso implica dizer, também, que a peripécia não pode ocorrer de modo “forçado” é preciso que seja verossímil e necessário, que tenha uma coerência na progressão de elos da narrativa trágica.

Reconhecimento consiste na passagem do desconhecido para o conhecido, ou seja, alguma coisa acontece e, muitas vezes, se manifesta em forma de peripécia. No entanto, essa ação provocará um reconhecimento. Podendo ocorrer em uma determinada situação, no qual, as qualidades, defeitos e sentimentos de uma personagem passam a ser conhecidos. Deste modo, Aristóteles concebe que o “reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando o ódio em amizade ou inversamente nas pessoas votadas à infelicidade ou ao infortúnio.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 16).

Em busca de identificar nas obras as passagens que revelam essas duas categorias apresentadas por Aristóteles, que iniciaremos nossos estudos sobre as tragédias de Eurípedes. Desejamos esclarecer em que medida as peripécias e os reconhecimentos estão relacionados com o conceito de *performance* e de resistência.

A primeira tragédia que analisaremos é *Medeia*. Nela os elementos trágicos são anteriores ao início da peça. Dá-se em consequência ao apaixonamento de Medeia, por Jasón, que a levou a ajudá-lo a vencer os desafios impostos pelo seu pai, em busca de recuperação do Velocino de Ouro (tosão áureo), que lhe recuperaria o trono de Iolco, tomado por Pélias. A conquista de Jasón se torna a desgraça de Medeia, pois além de trair seu pai, o rei Aietes, e fugir com Jasón. Ela será responsável por duas mortes, a primeira, de seu irmão Ápsirto, enviado por seu pai para detê-la da fuga. Sem concordar com a atitude de seu pai Medeia além de matar, esquarteja seu irmão. A segunda morte é a do rei Pélias. Jasón convence Medeia a fazer uma porção falsa de rejuvenescimento, que será entregue as



filhas de Pélias, que a presentaram ao pai, mas a porção leva Pélias à morte. Por conta disso, a população de Iolco se revolta a expulsão o casal. Jáson e Medeia conseguem morada em Corinto e vivem seu casamento por dez nos. Após esse período temos os acontecimentos da tragédia em questão.

Em Corinto Jáson comete sua primeira peripécia ao trocar Medeia pela filha do rei Creonte. Essa paixão por Glauce gerará um reconhecimento e uma reviravolta na narrativa, pois Medeia descobre que seu marido só se envolveu com ela para recuperar o trono de Iolco e para assumir Corinto a abandona e promete casar-se com Glauce. A tragédia discorre sobre a indignação de Medeia, pois Jasón prometeu amor eterno:

Eu te salvei (todos os gregos  
que embarcaram contigo na Argó bem sabem),  
quando foste enviado para submeter  
ao duro jugo o touro de hálito inflamado  
e para semear a morte em nossos campos.  
Fui eu que, oferecendo-te modos e meios  
de matar o dragão, guarda do tosão áureo,  
imune ao sono, com seus múltiplos anéis.  
Fiz brilhar para ti a luz da salvação.  
Traí meu pai, eu, sim, e traí a família  
para levar-te a Iolco (foi maior o amor  
que a sensatez); fiz Pélias morrer também,  
da morte mais cruel, imposta pelas filhas,  
e te livreí de todos os receios, Jáson.  
Tratado assim por nós, homem mais vil de todos,  
tu me traístes e já subiste em leito novo (EURIPEDES, 1991, p. 46)

Medeia é movida pelo ódio, e aos poucos começa a maquirar suas armadilhas. Está decidida a se vingar. Por isso se finge de “boazinha”, para consegue ganhar tempo, e concretizar sua vingança: mata a princesa, o rei e seus próprios filhos. Entretanto, vale ressaltar que a ideia de matar os filhos só surgiu após imaginar que matando Jasón ele não sofreria. Desta feita, após analisar os fatos ela reorganiza sua vingança considerando que seria este o pior dos crimes, pois assim Jasón sofreria e levaria consigo, sofrimento e a culpa pela morte de seus filhos.

A segunda tragédia é *Electra*, nela os elementos trágicos começam a surgir partir da morte de Agamêmnon, provocada por sua esposa Clitemnestra. A partir de tal ato ocorrerá

uma reviravolta na narrativa provocando em Electra, filha de Clitemnestra e Agamêmnon, um sentimento de vingança pela morte de seu pai. A partir de então, as vidas de Electra e de seu irmão Orestes foram ameaçadas. Ele foi entregue a Estrófilo para ser levado para a terra dos Fócios, enquanto que ela teria de permanecer no palácio. No entanto, Electra não continuou por muito tempo no palácio, pois Egisto, receando que a filha de Agamêmnon tivesse filhos de um homem de uma família nobre decidiu matá-la, mas, impedido pela mãe resolveu casá-la com um pobre homem do campo. Entretanto todos esses elementos trágicos culminaram em uma peripécia, um reconhecimento levando a uma vingança, Electra se sentia indignada por saber que sua mãe, Clitemnestra, arquitetou a morte de seu pai, para usufruir do trono com Egisto. Essa indignação e o desejo de vingar o pai podem ser percebidos no diálogo entre Electra e Orestes, antes mesmo de descobrir que a pessoa com quem conversava se tratava de seu próprio irmão, degredado para Fócios:

\_ Compreendo... Mas, uma vez de volta, como poderia ele matar os assassinos do pai?

\_ Usando para com esses inimigos, da mesma audácia com que vitimaram Agamêmnon.

\_ E tu, prestando-lhe auxílio, terias coragem de matar tua mãe?

\_ Sem dúvida! E com o mesmo ferro com que meu pai foi ferido.

\_ Poderei dizer isso a Orestes? Tua resolução é inabalável?

\_ Sim! Ainda que eu tenha que morrer, logo após o derramamento do sangue de minha mãe! (EURÍPEDES, 2005, p.21)

Após descobrir que seu irmão estava vivo e que ele é quem era o mensageiro, a narrativa toma um novo rumo, gerando assim, uma esperança por parte de Electra. Com a volta do irmão do exílio, sua vingança poderia ser concretizada. Entretanto, isso acontece quando Orestes mata Egisto, e Electra planeja a morte de sua mãe, o atraindo para uma armadilha. Sendo assim, Electra manda o velho dizer a Clitemnestra que ela deu a luz, e que está no período de purificação, quando na verdade a intenção é também matá-la. Como anuncia Electra: “Se ela vier não resta dúvida de que morrerá” (EURÍPEDES, 2005 p. 47). Contudo Electra mata a mãe mesmo sabendo que sofrerá pelo assassinato.

Assim como *Medeia* e *Electra*, a peça *As Troianas* também enfatizará o papel das mulheres na sociedade grega, que neste caso são tratadas como objeto e quase sempre destinadas a serem escravas ou concubinas. Percebemos essa realidade, pela descrição de

inúmeros casos de maus tratos praticados contra personagens femininas, começando por Hécuba, personagem principal, que surge com seu canto de lamúria, juntamente com o coro de mulheres troianas, que se encontram guardadas em tendas em um acampamento em frente às ruínas de Tróia. Ao ouvir os passos do mensageiro, Hecuba se desespera ao desconfiar que o seu destino e de suas filhas terá um final horrível, por isso anuncia:

Ah! Céus! Em que palácio irei servir?  
De que senhor, de quem serei cativa,  
eu, velha, triste, inútil qual zangão,  
espectro lastimável, nada mais  
que a sombra sofredora de um cadáver?  
Guardar as portas, pajear crianças...  
Eis a tarefa reservada àquela  
que em Tróia tinha as honras de rainha! (EURÍPEDES, 1991, p. 251)

O previsto por Hecuba acontece, e as mulheres, sobreviventes da invasão dos gregos contra Tróia, são sentenciadas pelos vencedores. Para Hécuba o destino foi ser escrava de Odisseu. Para sua filha Cassandra foi o de se tornar concubina de Agamemnom. Para a outra filha Polixena o sacrifício; Para a nora Andrômaca foi a escravidão, cujo seu senhor seria Neoptólemo.

Após o sacrifício de Polixena, Hecuba orienta que a nora Andrômaca trate bem o seu novo senhor, para que seu neto Astíanax pudesse sobreviver. Para assim, tornar-se um guerreiro e vingar à Tróia e sua família. Mas, sem demora, o mensageiro retorna à tenda das troianas com a notícia de que o conselho de guerra resolveu sacrificar Astíanax evitando assim uma oportunidade de vingança. Andrômaca despede-se do filho, e ele é levado à muralha da cidade, de onde foi atirado.

Essa sucessão de acontecimentos no começo da tragédia gera uma reviravolta na narrativa, pois levaram Hecuba a odiar cada vez mais Helena. Por isso quando Menelau vem até a cidade para resolver o destino de Helena, Hecuba não hesita em pedir que Helena seja punida exemplarmente. Ela alerta Menelau sobre as armadilhas de Helena e seu poder de sedução. Para Hecuba, Helena é a grande culpada pela destruição de Tróia, o que justifica a insistência em pedir exemplaridade na punição.

Helena se mostra bastante crítica sobre a condição feminina e afirmando que nenhuma mulher é dona do seu destino. Para ela o marido é que fora relapso ao deixá-la sozinha no reino. O que possibilitou que Páris a roubasse. Ela argumenta que a culpa pela destruição de Troia é de Hecuba por ter gerado um filho por nome Alexandre Páris, mesmo contra a vontade dos deuses.

Como vimos, as mulheres nas tragédias possuem posições bem diferentes em relação a sua condição humana. Desse modo, identificamos nessas obras como Eurípedes apresenta o feminino perante a sociedade grega. Na primeira tragédia, que traz como figura central Medeia ela sofre por ser estrangeira e é descrita como uma mulher sem valor. Ela eleva a sua paixão às convenções sociais, vai além do universo doméstico, acima do que deveria justificar a sua existência, mas é traída e abandonada. A segunda é Electra, em que o abandono também se expressa, mas de outro modo, pois o abandono é o familiar. Mesmo sendo uma princesa, não teve seus direitos respeitados, pelo fato de ser mulher. Para a sociedade grega a mulher servia apenas para procriar, mas foi retirado esse direito de Electra, por isso ela teria menos valor ainda. Foi submetida a uma condição miserável e entregue a um camponês para ser sua esposa, porém sem que ela pudesse mãe. A terceira personagem é Hecuba, assim como outras mulheres troianas, não fugiu desta mesma realidade de subjugação e abandono. Em as troianas vamos ter uma grande quantidade de mulheres sendo subjugada, humilhada, escravizada, entregue apenas para servir aos desejos dos homens.

## 2. Resistência e *Performance*

O conceito de resistência surge com Alfredo Bosi em 1930 no ensaio: “Narrativa e Resistência”. Neste texto, o teórico aproxima o termo resistência às dimensões da “cultura” e da “arte” e constata que o período entre 1930 e 1950 emergem as primeiras relações entre resistência e literatura. Essas relações coincidem com o momento em que grande parte de intelectuais firmaram um combate representativo ao fascismo, ao nazismo e a outras formas de governo autoritárias e cruéis. No entanto, faz-se necessário, pensar a resistência muito antes de 1930, pois ao observarmos as tragédias gregas, encontraremos vários elementos descritos na teoria da resistência que podem ser particularmente aplicados aos estudos das tragédias clássicas,

neste caso as escritas por Eurípedes: *Medeia*, *Electra* e *As troianas*. Nelas observamos que através da figura feminina encontramos os traços determinadores da resistência a opressão e ao autoritarismo da cultura grega. Vejamos como Alfredo Bosi conceitua a categoria resistência:

Resistência é um conceito originalmente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo pela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir o antônimo familiar é de/sistir (BOSI, 2002, p.118)

Como podemos observar lidar com o conceito de “resistência” nos direciona a compreender os sistemas sociais como uma zona de conflito constante e permanente. No qual a oposição apontada por Bosi está alicerçada pelo embate entre um oponente e um opressor, este dominante, responsável por subjugar o oprimido a uma condição inferior, subalterna em que implica o enfoque de aspectos de ordem sociopolítica, quando analisadas como um conjunto de práticas que surgem no intuito de barrar a superioridade e ao mesmo tempo tentar manter firme uma identidade. Desta feita, Bosi nos apresenta de que maneira podemos entender o vocábulo resistência. Para ele resistir está bem mais ligado a aspectos éticos do que a aspectos estéticos, implica em opor-se a uma força alheia maior ou superior. Tomemos seu verbete cognato in/sistir. Insistir consiste em garantir que haja a necessidade de permanência nas ideias para que não haja a desistência, e a desistência só ocorreria a partir do momento em que não houvesse mais forças para relutar, devido a atitudes feitas de má fé cuja alienação fosse o principal motivo do convencimento para “abrir mão” de algo.

Segundo Federico Lorenz (2012 p.14) “resistir”, desde la etimología, remite a las virtudes militares. Una de sus acepciones es la de ‘mantenerse firme’ e completa, “la épica de la resistencia se construye, también, en la noción de un enfrentamiento del fuerte contra el débil, y de la justicia contra la injusticia” (LORENZ, 2012, pp. 14-15). Sendo assim, “[a] resistência implica em negação, insubmissão, reelaboração, rejeição, podendo ser decorrente de comportamentos conscientes ou inconscientes” (LEITE; ANDRÉ apud CORNELSEN, 2013, p.35).

A partir desses estudos analisaremos a categoria “resistência” nas tragédias eurípedianas: *Medeia*, *Electra* e *As Troianas*. As três peças possuem a mulher como figura central, em cada uma delas encontramos formas de resistência diferentes.

Em *Medeia* encontramos uma mulher que não se conforma com o abandono, com as perdas, por ter sido trocada e expulsa de sua casa. Desta feita, a protagonista sofre, pois reconhecia que amava Jáson, assim como reconhecia que sua condição era muito difícil, pois uma vez abandona ela deixava de ser uma cidadã daquela cidade e assumia outro papel, o de estrangeira, que implicava em voltar para a terra de seu pai, mas por consequência de seus atos, também não podia voltar para lá porque tinha cometido coisas terríveis em defesa de Jáson. Medeia se sentia indignada, pois sua condição era inferior a de Jáson, mas a resistência em relação ao que sentia foi intensa, ao ponto de arquitetar um plano para matar seus próprios filhos, como anuncia Medeia:

devo matar minhas crianças e ninguém pode livrá-las desse fim. E quando houver aniquilado aqui os dois filhos de Jáson, irei embora, fugirei, eu, assassina de meus muito queridos filhos, sob o peso do mais cruel dos feitos! (EURIPEDES, 2012, p.68)

A morte dos filhos, para nós é algo incompreensível, mas para ela, que fez tudo consciente, era algo que mesmo terrível era preciso realizar, pois se tratava de negar a Jáson a descendência, algo importante para o homem daquela época. Portanto, o plano de Medeia de privar Jáson de uma descendência é completo, pois ela vai matar os filhos que já existem e, ao matar a noiva, impede o nascimento de futuros filhos.

Em *Electra* vemos uma postura da protagonista, próxima a de *Medeia*, pois a protagonista preferia morrer se caso fosse vencida pelos inimigos. “Agora é preciso que te mostres valente. E vós, mulheres, traze-me logo a noticia desse combate; eu o esperarei com a espada na mão, pronta para morrer, pois nunca, vencida, consentirei que meus inimigos ultrajem meu corpo ainda com vida.” (p.50). Nesse sentido, faz se necessário, refletir sobre a figura feminina, na qual mostra a mulher inferior sem status social, como é relatado pela protagonista, ao se referir ao sofrimento feminino de uma forma geral: “[...] Eu sou a interprete de muitas vozes que chamam por ele, ansiosamente! Com os braços, com os lábios, com o coração amargurado, com os cabelos sacrificados, eu chamo por ele,

como a memória de meu pai, também! [...]” (EURÍPEDES, 2005 p. 25). Contudo, é possível observar uma narrativa marcada pela inquietude, a contestação e o inconformismo diante de uma sociedade corrupta. Há no teatro de Eurípedes a valorização das categorias socialmente marginalizadas quando coloca como protagonista uma mulher sem direito, sujeita a todos os tipos de sofrimento, quando tirada do seio familiar e entregue a um camponês, pobre, sem nobreza, no qual não poderia lhe proporcionar uma vida digna de princesa.

Em *As Troianas*, também percebemos essa resistência, pois é através da voz de Hecuba que alguns atos são denunciados, como por exemplo, a forma como os vencedores subjagam os troianos, o assassinato dos sobreviventes e a violência contra a mulher. Mas, é importante ressaltar que mesmo diante desses acontecimentos, Hecuba se mantém firme, mantendo uma postura de dignidade, mesmo quando vê seus descendentes caindo um a um. No final da narrativa vemos uma postura ainda mais resistente, quando assim como na peça *Electra*, também preferia morrer. Neste caso, não aceita ser entregue a Odisseu, por isso, tenta correr em direção as chamas, mas sem hesito. Foi impedida pelos soldados, como vemos na fala de Taltíbio: “Depressa! Segurai-a! Não quero perdê-la! Teremos de entregá-la viva a Odisseu, que espera a escrava conquistada no sorteio”. (EURÍPEDES, 2012, p. 323).

Podemos perceber o quanto essas mulheres foram violadas, humilhadas, subjugadas por esses opressores que sempre buscavam status, riquezas e principalmente realização dos seus desejos, e que pra conseguir tal feito, seriam capaz de destruir uma família. Não podemos deixar de lado que esses registros literários revelam como o homem, ao longo desses milênios, permanece cultivando comportamentos tão execráveis em relação a outros homens e, principalmente, em relação às mulheres.

Grosso modo, poderíamos pensar como esse aspecto resistente é observado por meio da *performance* das personagens. O sofrimento disposto nos indivíduos reflete muito bem como essa sociedade constrói sua *performance*.

Tomemos agora algumas considerações sobre o conceito de *performance*. Marvin Carlson nos chama atenção de que o aparecimento da *performance* como arte da linguagem tem seus pés assentados no eixo das artes visuais, mas explicitamente nas propostas do



futurismo e dadaísmo. Mas esse termo *performance* se tornou muito presente nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais.

Devido a sua popularidade, o seu uso têm aumentado e, conseqüentemente, também tem crescido um corpo complexo de escritos sobre *performance* que tentam analisar e compreender que espécie de atividade humana é esta. O crítico explicita que a abrangência da *performance* é tão grande que nos leva a compreender essa categoria como parte de um complexo da linguagem produzida pelo *performer*, assegurando que “reconhecer que todo comportamento social é, de certa forma, ‘performado’, e que relações sociais diferentes podem ser vistas como ‘papeis’ não é uma ideia recente” (CARLSON, 2010 p.45).

Carlson nos leva a pensar que é possível compreender a *performance* ligada a outros movimentos corpóreos, como é o caso do sofrimento disposto nos indivíduos, entendendo-os como personagens. Podemos perceber esses movimentos corpóreos que revelam o sofrimento desde a leitura das peças, nelas encontramos elementos textuais que promovem uma expressão performática de suas ações. Quando as protagonistas assumem vários papéis, ora refletem um ambiente familiar, ora transpassam e revela uma sociedade com defeitos e horrores.

Portanto, o ato performático revela um sofrimento, uma dor, uma violência, marcado pela memória traumática, que nesse caso das personagens são marcados pelas perdas. Como aponta o historiador Estevão C. Resende Martins, “o tempo social que determina o caráter memorável de eventos e suas conseqüências para a comunidade é o presente” (MARTINS apud CORNELSEN, 2013, p.37). Portanto, compreendemos que nas obras analisadas as personagens são retratadas solitárias em sua dor, incapazes de conversarem, no qual as protagonistas e ate mesmo o coro vivem em seus próprios pensamentos em função de suas recordações pessoais.

Esses papéis exercidos pelas protagonistas das peças diante de sua sociedade, revelam um complexo espaço de recriação, pois mulheres casadas, como o caso da protagonista de *Electra*, a qual compunham seus personagens com contrariedades em relação aos seus papéis. Quando *Electra* se posiciona sobre sua condição feminina e a virtude de seu marido “é um homem pobre, mas generoso que me respeita” (EURÍPEDES, 2005, p.18). Algo pouco comum naquela cultura. As mulheres não eram respeitadas. Por

isso eram subjulga. Temos ainda sua mágoa pelo abandono da família, ao lamentar “as mulheres, ó estrangeiro, amam os homens não aos filhos” (EURÍPEDES, 2005, p. 19). A aceitação de sua prisão sem muros, o casamento, e a indignação pelo abandono deixam evidentes que estamos diante de uma *performance* do sofrimento.

Desta feita, para demonstrar esse sofrimento os trechos líricos aparecem com essa função de ocupar os lugares do silêncio, os momentos em que as falas diretas não conseguem sustentar a grandiosidade da dor que se estalou em cena, por isso os cantos são como uma fuga, momentos de abstração para as personagens que cantam e para a plateia que escuta. Como percebemos neste coro em as troianas. “Desgraça! Tua infortunada mãe viu perecer contigo a esperança de sua vida. Todos exaltavam a tua sorte por haver nascido de raça tão ilustre; vais embora tão novo e tua morte foi tristíssima!” (EURÍPEDES, 1991, p. 321)

*As Troianas* é uma peça em que o palco é cenário de guerra, nele vemos uma criança sendo morta e mulheres gemendo sentindo a dor de sua perda. Nesta peça são predominantes às figuras femininas, afinal, só elas não foram mortas na guerra, foram poupadas para servirem de escravas ou concubinas. Temos a recuperação das vozes dos derrotados, pois são elas que falam. O poeta cede a palavra, gentilmente, às mulheres, nunca antes ouvidas. Talvez por pensar que a estranheza pudesse fazer com que suas palavras fossem ouvidas com maior atenção por esta plateia ao mesmo tempo vítima e participante de uma guerra. Como anuncia Carlson: “Como essa definição sugere, é mais em relação à audiência- como a *performance* social é reconhecida pela sociedade e como ela funciona dentro da mesma sociedade” (CARLSON, 2010, p.45). Sendo assim Sarmiento- Pantoja também pontua que a interação entre artista, obra, e público é de suma importância.

Grosso modo, teríamos uma divisão de tarefas no ato performático, em que o artista possui o papel de enunciador aquele que publica a *performance*, a qual toma o papel de enunciado, “objeto” “problema”, “ser” “estado”[...] Por último, não menos importante como o destinatário, há o público responsável pela validação da enunciação, pois produz a resposta direta e imediata sobre a *performance*, formulando assim um sistema de comunicação em que a eficácia está subordinada a interação artista-obra-público,

tendo esta interação o papel de reconfigurar as partes: artista, a obra e o público, gerando a *performance*. (SARMENTO-PANTOJA, 2002 p.57)

Ao analisarmos a obra *Medeia* percebermos a *performance* descrita pelos autores, pois os atos performáticos, transpassaram um ambiente de guerra, refletindo a sociedade da época. Através das estratégias da protagonista, imaginamos o porquê de sua vingança, justamente por se tratar de motivos tão naturais, a traição entre casal. Entretanto, a forma como é construída a *performance* da personagem, nos comove a tal ponto de nos posicionarmos em relação ao ato criminoso. E isso é perceptível através dos detalhes contados pela personagem, ressaltando o quanto a mesma toma cuidado com os detalhes.

*Medeia* Meu sofrimento é imenso, incontestavelmente, mas não considerais ainda definida a sucessão dos acontecimentos próximos. Pode o futuro reservar lutas difíceis para os recém-casados e terríveis provas para quem os levou às núpcias. [...] Eu nem lhe falaria se não fosse assim, nem minhas mãos o tocariam, mas tão longe o leva a insensatez que, embora ele pudesse deter meus planos expulsando-me daqui, deixou-me ficar mais um dia. E neste dia serão cadáveres três inimigos meus: o pai, a filha e seu marido. (EURÍPEDES 1991 p.40)

Percebemos a personagem até esse momento pensava em matar Jason, no entanto no decorrer da narrativa a mesma muda de ideia e começa a planejar a morte dos filhos. Entretanto a justificativa foge do natural, pois o natural seria a mãe sofrer quando perde um filho, mas ela questiona que a morte de seus filhos era preciso, pois só assim a reparação seria feita. Sendo assim em todas as obras nós sempre vamos encontrar esse sentimento de reparação, mas dando ênfase a condição inferior da mulher.

### **Considerações finais**

Em suma em *Electra*, *Medeia* e *As Troianas*, Eurípedes mostra através das ações das personagens, um desejo de reparação e de restituição o que torna o ponto chave para compreensão da resistência, além de ser o que influencia para os papéis vivenciados pelas personagens femininas. Contudo o autor tentou repassar através da obra as contradições de seu tempo, sobretudo acerca dos valores morais, religiosos e das diferenças sociais.

### **Referencias:**

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002  
118-135.

CARLSON, Marvin. *Performance uma introdução a crítica*. Trad. Taís Flores N. Diniz & Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CORNELSON, Élcio. *Imagens do Futebol no Cinema Brasileiro Contemporâneo: Memória e drama social como modos de resistência*. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et al). *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

EURÍPEDES. *Electra*. Tradução J.B. de Melo de Souza. Versão para eBook, 2005.

EURÍPIDES. *Medeia, Hipólito, As Troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2012.

SARMENTO-PANTOJA. Performance do Sofrimento no Cinema Pós-Ditatorial Brasileiro. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et al). *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

LORENZ, Federico. Resistências. In: SARMENTO-PANTOJA, Augusto (et al). *Memória e resistência: percursos, histórias e identidades*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.